خليل حاوي والانبعاث

الدكتور سهيل أدريس

حين أغمض خليل حاوي عينيه، ذلك الصباح من حزيران الذي اجتاح فيه الصهاينة عاصمة العرب بيروت، كان يدرك أنه خسر المعركة الكبرى التي كرّس لها حياته: الحِداء للانبعاث القوميّ.

وفي ذلك، كان خليل نموذجاً للمثقف العربي المناضل الذي رأى أحلامه تنهار على بشاعة واقع كان يناضل أبداً دون تحقُّقه، ويرفض أن يستسلم له، لأن الكفاح في روحه ودمه، ولأنّ له بصراً «يرمق الأفق ويرجو رجعة الحُلْم العظيم» كما يقول في تلك القصيدة المبكرة التي نشرتها «الآداب» أول عام ١٩٥٤ تحت عنوان «في غيبة الحلم».

ومع الكوارث والنكسات التي عانتها الأمّة في تاريخها الحديث، كان حسّ خليل حاوي القوميّ يزداد عمقاً ورهافة. وفي قصيدته «آسيا بعد الجليد» التي نشرت في تشرين الثاني عام ١٩٥٦، عبّر عن معاناة الموت والبعث «بما هي أزمة ذاتٍ وحضارة وظاهرة كونية»، وأفاد من أسطورة الإلّه تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخِصْب على الموت والجفاف، ومن اسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتعود ثانية إلى الحياة:

إن يكنْ ربّاه لا يُحيي عروقَ الميّتينا
غيرُ نار تلِدُ العنقاء
نار تتغذّى من رماد الموت فينا
فلنعانِ من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا.

وفيما هو يستشرف الأفق، متابعةً لتحقيق ذلك الحلم العظيم، تنتابه المخاوف من المصير، ويُرهص بالكارثة التي تنتظر بلده لبنان في قصيدة «في بلادهم». . منذ أكثر من ربع قرن، صرخ خليل حاوي يحذّر من انهيار لبنان، وهو في كيمبردج يعاني شعور النبذ بعد العدوان الثلاثي على مصر:

سرت لا أدري إلى أين
ضباب موحل يُعمى مصابيح الدروب
وألوف الأعين الصمّاء لا تحكي
وتحكي: أنت منبوذ غريب
اصرخوا: إنك منبوذ غريب
أجهزوا، مُصّوا دمي
مزِّقوني بالنيوب
وغداً ينذكُ لبنانُ
وينفى شعبُ لبنانَ
ويستعطي الشعوب!

ولكنه لا يكفر بالانبعاث، بل يؤمن عميقاً بأن الضحايا قادمون

«يحملون الزيت والغار المندّى والطيوب».

ويعود في كل عصر تَشتد فيه مخالب البرابرة ليفتدي الصغار، زنابق الفجر:

وفدى الزنبق في تلك الجباه
أتحدّى محنة الصلب
أعاني الموت في حب الحياة

(من قصيدة حب وجلجلة، آذار ٥٧).

وفي تلك المرحلة من المدّ القومي، يطلق قصيدته الذّروة، قصيدة «الجسر» يغنّي فيها الزحف المقدّس:

يعبرون الجسر في الصبح خِفافاً
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
أضلعي امتدّت لهم جسراً وطيد

وفي «عودة إلى سدوم» (أيلول ٥٧) ينبثق حلم الانبعاث نفسُه، وقد بدأ القلق يغزوه:

أترى يولد من حبّي لأطفالي
وحبّي للحياة
فارسٌ يَمتَشِق البرقَ على الغول
على التنينَ، ماذا هل تعود المعجزات؟

وبالرغم من أن هذا القلق يطغى ويؤول إلى صرخة إدانة في قصيدة «المجوس في أوروبا» (تشرين الأول ٥٧):

نحن من بيروت مأساةٌ ولدنا
بوجوه وعقول مستعارة
تولد الفكرة في السوق بغيّاً
ثم تقضي العمر في لفق البكاره
اخلعوا هذي الوجوهَ المستعارة

فإن التفاؤل بتحقق الحلم يبقى هو الحادي الأكبر، كما يتجلى في قصيدة السندباد (كانون الثاني ٥٨):

سوف تَخضرُّ
غداً تخضرُّ في أعضاء طفل
عمرُه منكَ ومنّي
دمُنا في دمه
يسترجع الخِصب المغنّي
حُلْمه ذكرى لنا
رجعٌ لما كنّا وكان
ويمرّ العمر مهزوماً
ويعوي عند رجليه ورجلينا الزمان

ولكن هذا الوجدان المرهِف الذي يعبّر عن وجدان الأمة، يبدأ بالتمزّق بحلول الهزائم والنكسات القومية، منذ الانفصال، الذي وُلدت بعده قصيدة «لعازر ٦٢»، حتى هزيمة ٦٧ التي ملأت النفوس يأساً وتشاؤماً عبّرت عنهما قصيدة «الأم الحزينة»:

ما لثقل العار
هل حُملْتُه وحدي
وهل وحدي تَرى كفّنتُ وجهي بالرماد؟
ليس في الأفق سوى صمت السؤال
عن حُماة القدس
والعار المغنّي خلف آثار النّعال

وليس عجيباً أن ينهار مع انهيار الحلم الكبير إبداع خليل حاوي، كأنّ وسيلة التعبير عنده كانت تستمد طاقتها الإبداعية من عظمة الموضوع الذي يملأ عليه روحه ونفسه، فإذا القصيدة تجفّ بين يديه ويذهب نسغُها المحيي، حتى ذلك الصباح من حزيران الذي اجتاح فيه الصهاينة عاصمة العرب بيروت، فكسر الشاعر قلمه وآثرَ الصمت الأبديّ(*).

(*) ألقيت في احتفال أقامه اتحاد الكتاب اللبنانيين بمناسبة مرور خمسة أعوام على غياب الشاعر خليل حاوي.

حوار مع ديك الجن

شوقي بزيع

ـ قَتَلْتُها!
«وَرْدُ» التي أحببتُ حتى الموت أن أضمَّها
إليّ،
أن أهيمَ في سوادِ شعرها الطويلْ
«وَرْدُ» الأرقُّ من حمامةٍ على النخيل
والأشفُّ من بحيرةٍ تشفُّ ليل حمص . . .
ـ ديكَ الجنِّ، ديكَ الجنِّ
ما الذي فَعَلْتَهُ؟
ـ قتلتُها!
قتلتُ وَرْد
لا لأنها أقلُّ من غزالةٍ على المدى الممتدّ
أو لأنها أقلُّ من عصفورةٍ
تائهةٍ في البردْ
كانت لي النساءَ كلهنَّ والنجومَ والحصى
وخصرُها أخفُّ من فراشةٍ
تحومُ في تخومِ نجدْ
وثغرُها مسوَّرٌ بفلذتين من مرارةٍ وشهدْ
لكنني قتلتُها
لأنها تفيضُ عن حاجتها حلاوةً!
لأنني ما عدتُ أستطيعُ أن أردَّ عن فتونها
البهيِّ
كلَّ هذه العيونْ
دخلتُ في متاهة الجنونْ
دخلتُ تحت الكوكبِ الساديِّ واقتلعتُ
صدرَها من الجذور
كي آكلهُ بمفردي
أنا بمفردي الذي شربتُ هذا الكأسْ
أنا الوحيدُ
ديكُ الجنِّ
ديكُ الإنسِ
ديكُ الجنسْ
أستطيعُ أن أطيرَ مثل جانحينِ من طهارةٍ
ورجسْ
أستطيعُ أن أصيح فوق أعلى تَلَّةٍ
في الأرض
أن الحبَّ شهوةٌ ظامئةٌ للإثمْ،
غرسةٌ مسقيَّةٌ بالدمِّ
إنها هنا، في داخلي
الرَّحم الذي خرجتُ منه يلتوي في داخلي
من الألمْ
إنها هنا
بخيرها وشرِّها
بكيْدها وسحرها
عروقُها تخوضُ كالغريقِ في غياهب
الجسدْ
ونهدُها يصيحُ كالمذبوحَ في قرارةِ العظامْ
والآن،
بعدما شربتُ ما شربتُ من دماءِ وردْ
أريدُ أن أنامْ
أريدُ أن أنامْ
ـ آه ديكَ الجنِّ
إن ديكاً آخراً في جسدي يصيحْ
«وفاءُ» وردْ
أنا الذي قتلتُها
أنا الذي شربت من دمائها . . لأستريحْ

مدارس الفن

عزيز ضياء

وحين نقول: (الفن)، فإننا نقصد إلى معناه الشامل، الذي يستوعب الأدب بمختلف فنونه، والفنون التشكيلية بمختلف أنواعها. والموسيقى.. وحين نقول مدارس أو مدرسة الفن، فإننا نعني نزعاته واتجاهاته وتفاعله أخذاً وعطاء وتطوراً، ثم انحداراً أو ضموراً بما يستجد من النزعات والاتجاهات.

ومع أن أسماء هذه المدارس قد أصبحت تتردّد على أقلام الكتاب في العالم العربي بعد الحرب العالمية الأولى، فإن مفهومها لدى الكثرة ممن يتداولون الكلام عنها يندر أن يكون واضحاً، ومعانيها ما تزال تنقصها الدقة. بحيث قد نقرأ للكاتب كلاماً عن المدرسة الرمزية. فإذا أوغل في البحث أو أوغلنا فيما يحاول أن يعالجه نشعر أننا قد تورطنا في متاهة نادراً ما نخرج منها بحصيلة تبلور المقصود من البحث. وتضع بين أيدينا أو في أذهاننا صورة واضحة لهذه الرمزية التي قد يذكر لنا الكاتب الباحث أبطالها وقادتها والمتأثرين بها، والآثار التي تركها عشاقها. ونظل مع ذلك نتطلع إلى أن نعرف أكثر كثيراً مما نجده فيما نقرأ على الرغم من جهد الكاتب، وجهدنا في محاولة الفهم.

والسبب على الأرجح أن كل ما كتب وما لا يزال يكتب، حتى بأقلام كبار الباحثين، لا يتوخى الدقة العلمية التي تستهدف التركيز والبلورة. ولا ندري لذلك سبباً سوى أن هذه المدارس جديدة على العقل العربي، وعلى مألوف مفاهيم النقد والدراسة والبحث التي يبدو أن الخروج عليها والانطلاق من قيودها التقليدية ما يزال يصطدم - ربما - بطبيعة الفكر العربي الذي التزم دائماً في مسيرته قضايا ومواقف تختلف عن القضايا والمواقف التي تعرض لها الأدب الغربي منذ عصر النهضة، ومنذ الثورة الصناعية، وهما مرحلتان من تطور الحياة والمجتمع لم يعان الإنسان العربي مثلهما حتى اليوم. فإذا كانت التجربة هي الحافز الذي تندفع منه وتتأثر به حركة التطور، فإن لنا ألا نستغرب غموض الكثير من المفاهيم، ما دمنا لم نمر بالتجربة، ولم نقف الموقف ولم نمارس المعاناة.

وليس لنا أن ندعي أننا سنوفق إلى ما غاب أو تسيب من هذه المفاهيم عند أكابر الباحثين، وفي مقدمتهم الأستاذ المرحوم أحمد حسن الزيات في كتابه (في أصول الأدب)، والأستاذان أحمد أمين وزكي نجيب محمود في (قصة الأدب في العالم)، ولكن لنا أن نحاول شيئاً من الإيضاح قد يلقي مزيداً من الأضواء على مفاهيم ما نسمع من أسماء هذه المدارس، لا تزيد في قدرتها على إنارة المساحة عن هذه المصابيح القائمة التي تنصب في الشوارع، لا تفيدنا في استيعاب التفاصيل والخوافي، ولكنها لا تحرمنا - في نفس الوقت - من ملاحظة المعالم التي

نعرف بها الاتجاه الذي ننطلق إليه والدرب الذي نجتاز ونقطع.

وإذا اخترنا (الرمزية) بداية لأعطاء لمحات عن المدارس الأدبية، فلأننا نجد الكثير من الشعراء يبررون الغموض، والأغراق في الاحالة، والاسراف في الانقلاب حتى مدلول اللفظ فيما يكتبون من شعر منثور أو نثر شعري، أو شعر حر بهذه الرمزية التي تتيح للقارىء أن يذهب في تفسير ما يقرأ مذاهب قد لا يكون منها ما تلامح في خيال الشاعر، بل قد تكون مما لم يخطر له قط على بال.

ولعل أقرب ما يمكن أن نعرف به الرمزية هو أسلوب واع ودقيق للتعبير عن التجربة بالرمز والإيحاء... وكانت أول نشأتها في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر. ومع أن بودلير صاحب (أزهار الشر) يظل أبرز من يمثلونها حتى اليوم، فقد كان ملارميه وفيرلين وريمبو من أكبر الدعاة لها والمنافحين عنها في وجه من ثاروا عليها واستهجنوها من النقاد.

والرمزية، حين تتقرر كمدرسة من مدارس الأدب، فإن المتحمسين يزعمون لها الفلسفة الخاصة بها. وخلاصتها الاعتقاد بأن العالم المرئي الزائل ليس هو الواقع الحقيقي وإنما هو انعكاس للمطلق غير المرئي، وأن التماثل أو التوافق الظاهر ليس إلا نتيجة للحوافز النابعة من مختلف الحواس..

ومن هذا المنطلق ثارت الرمزية على الواقع والطبيعي اللذين ترى أنهما يستهدفان تطويق المرئي الزائل.. وأن المطلق المستتر الخالد يستشف ويستوحى فلا يعرف أو يحدد، لأن التعريف أو التحديد هدم، بينما الاستشفاف والايحاء هو الخلق والتكوين، ولذلك فإن الكثافة والتعقيد في العمل الفني يجب أن يتحققا بالجملة المركزة، والصور العارضة التي تتجمع حول استعارة رئيسية بحيث يتاح لانطباع حسّي أن يقود إلى انطباع آخر ومنهما معاً يتكون الرمز للانطباع الأصلي..

فالرمزية في الإطار الذي اختاره لها زعماؤها وعشاقها ليست أكثر من مفهوم تافه يسكب عليه الغموض، ويلتف حوله الضباب، بحيث يقتصر فهمها على القلة القليلة من المتعلقين بها. وشعراؤها يكتفون بأن يكون شعرهم أحاجي ورموزاً أو ألغازاً تستدرج شداة الأدب وناشئته إلى الانضمام اليهم، ومن هنا فقد وصمهم النقاد بأنهم استبدلوا الشعر بالكنايات الباردة إلى درجة التجمد. وذهبوا هم إلى الاستخفاف بكل ما يصوب إليهم من سهام. وأخذوا يدعون إلى الاهتمام بالجرس والرنين في الكلمة والجملة باعتبارهما السبيل إلى أحداث التأثير الموسيقي الذي يجيء عندهم في الاعتبار الأول والأهم متأثرين في ذلك بتعريف «أدجار ألَنْ بو» للشعر حيث يقول إنه (الخلق الإيقاعي أو الموزون للجمال).

وفي ثورتهم على الواقع والطبيعي رفضوا كل عمل أدبي، أو موضوع يعالج شؤون المجتمع والأخلاق، لأن رسالة الفن هي التغني بالجمال وحده بعيداً عن هذه المسؤوليات المألوفة في حياة الناس، ولذلك فإن أي عمل أو موضوع يمكن أن ترحب وتهلل له المدرسة الرمزية ما دام يعبر عن إدراك رقيق وذكي لما يوحيه الجمال من المشاعر والأفكار.

واشتدت حملة النقاد على الرمزية واتباعها، واشتد في الوقت نفسه إصرار هؤلاء الأتباع على الغلو في تفسير انفلاتها ورعونتها، وكان بودلير يعيش أشد مفاهيمها انحرافاً. ليس فقط بما يكتب من أزهار الشر، وإنما بسلوكه وتصرفاته وعلاقاته بالزنجية التي الهمته أكثر ما بقى من الشعر في ديوانه. وبلغ من هذا الإصرار أن كان بودلير يزدهي ويفخر بأن مدرسته قد أحدثت في الأدب هزة جديدة أغرت - عن سابق إصرار - بالانحراف والاستهتار بكل القيم الأخلاقية في السلوك، فيبلغ الأمر برامبو وفيرلين أن يرحبا أو حتى يزهوا حين وصف كل منهما بأنه متفسخ ومنحط. ثم يذهب جونييه إلى حد اعتبار هذا الوصف شارة فخر وتشريف لا يستحقها إلا صاحب أزهار الشر (بودلير..) وهو الذي جمع في مقطوعاته بين الاستهتار والدعوة المكشوفة إلى الانحراف طريقاً إلى الاستغراق في المطلق فيما فسروا به جنون التفسخ والانحلال..

وبعد بودلير ورامبو وفيرلين وجونييه في فرنسا، أو بعد هذا الجموح والانفلات فيما عرف للمدرسة الرمزية عند نشأتها نرى عشاقها ومعتنقيها يظهرون في بداية القرن العشرين في أيرلاندة وانجلترا. بل نرى المتأثرين بها في أميريكا وروسيا، حيث كان من أعلامها في إنجلترا «ييتس»، وفي ألمانيا «ريلكه»، وفي روسيا أندريه بيلي. وحيث استقر لها مفهوم أقرب إلى الاعتدال. إذْ أصبحت الفن الثائر على الواقعية والذي يتخذ من

اللمحة الخاطفة وموسيقى اللفظ أو الجملة سبيلاً إلى التعبير عن التجربة وشعارها أو هدفها الذي لا تعنى بسواه هو الفن للفن، أو الشعر للشعر.

ولم تخل سيرة الأدب العربي خلال نصف القرن الماضي وحتى اليوم من شعراء أراد النقاد أن ينسبوا شعرهم إلى هذه المدرسة أو تلك، من المدارس التي عرفت في الغرب، ومن دارسين راقهم أن يقارنوا بين شعراء مدرسة ما في اللغة الفرنسية أو الإنجليزية بشعراء من العالم العربي، بحيث أخذ المحدثون من النقاد والدارسين يدخلون شاعراً مثل إبراهيم ناجي في عداد الشعراء الرمزيين أو شعراء الفن للفن والشعر للشعر، وقد يدخلونه في زمرة الرومانسيين، كما أدخلوا على محمود طه في المدرسة تارة وفي نقيضتها أو الثائرة عليها تارة أخرى. وهم يعتمدون في المقارنة والتحليل على التشابه في التعبير عن التجربة الشعرية بين الشاعر العربي، في أواسط القرن العشرين، والشاعر الإنجليزي أو الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر أو أواخر القرن الثامن عشر.

قد لا يكون هذا بعيداً عن الواقع، وعلى الأخص حين نعلم عن الشاعر إلمامه أو معرفته بإحدى اللغات الأجنبية. فلا نستغرب مثلاً أن ينسب عبدالرحمن شكري إلى المدرسة الرومانسية إذ نعرف أن الشاعر يعرف الإنجليزية، وقد تضلّع فيها وقرأ الكثير من شعرائها. ولكننا نقف وفي نفوسنا الكثير من الدهشة، حين يقال لنا عن الشابي مثلاً أنه متأثر بأي مدرسة من المدارس التي عرف بها الأدب في فرنسا أو إنجلترا لأننا نعلم أن الشاعر لم يكن يعرف هذه اللغات، ولم يتح له أن يقرأ شعراءها. ولعلنا نظلمه حين نذهب إلى التماس مكامن التأثر في شعره.

لسنا نجد ضرورة من أي نوع لإدخال أي شاعر من شعرائنا في هذه المدارس التي تسحرنا بالرنين في أسمائها، بل لا نجد أي ضرورة لالتماس الأدلة والبراهين على أن شعرنا وشعراءنا ينتمون إلى هذه المدارس. ذلك أننا أكثر غنى، وتراثنا أكثر تنوعاً وأقوى ازدهاراً وأقدر على أن ينطلق في عباب الفن بما فيه من طاقة ذاتية لا بأس بأن تتطور، وأن تستوعب كل أدب في العالم ولكن لا ضرورة إطلاقاً لافتعال التشبه أو التشابه بيننا وبين غيرنا، إذ لن يزيد ذلك في وزننا أو في حجمنا الفكري أو في ذوقنا الفني، وقد بلغنا الأوج قبل أن يكون لأوروبا وجود فني بمئات السنين.

جدة

المعري في التيه

أديب كمال الدين

- ١ -

إذ يعوي الليلُ يقومُ دَمي يتشبّثُ بي:
ماذا قد حلّ بتلك الأرضْ
هل قَتلتْ أحداً؟
. . سَرَقتْ فاكهةَ الأغرابْ؟
. . ضاعتْ في البرّية
. . وَقَعت في المستنقعْ
وَتَعرّت من برقعِها؟
هل أوجعها صوتُ السيفِ على الرقبةْ؟
يا اللّه
لطفك، لطفك
فحدائقَ موتي ذي تمتد
وزفيفُ دمي يشتدّ
والأرضَ مددْ

- ٢ -

باسمك قد خرجَ الرجلُ: الطفل
من قمقمهِ المعجزْ
ومضى يصطاد فراشاتِ الماءِ
ولأنَ الخبز عنيف في زمنِ الطحلبْ
باعدتِ الأرضُ خطاها وَمَضتْ للعتبهْ
آكلةً سمّاً مكتئبهْ
عادَ الرجلُ: الطفلُ
أوقدَ شمعتهُ
فرأتها الأرضُ
صَرَختْ وطوتها تحت جناحيها،
شَرِبتْ ماءً آسنْ
وَعواءً للّيل الآثمْ.

- ٣ -

باسمك قُدِرت الأقمار منازل والأيامُ سنينْ
وَمضتْ من خلفي مئذنةُ
لم أرقبها والكأسُ تمزّقني إرباً إربا
ألأنَ الشمعة قد سقطتْ في الماءِ الآسن
أولد من موتي مرّات
لأعذّب منفيّاً في كل صباح ؟

- ٤ -

ها أنت معي فَتقدّم!
سأريك عذابي فَتقدّم!
لا تقنطْ وانْحدِرِ الآن إلى البرْكهْ
سَقَطتْ شمعةُ روحي
فبكيتُ دمي وشبابي
وَصرختُ بوسْط البرّيةِ:
مَنْ ينقذني؟ مَنْ؟
صَهلتْ في وجهي الريحُ. . وجعتْ
فأكلتْ عيوني. . كانَ المسرحُ ممتلئاً بالناسْ
فَصرختُ: أنا الطفلُ
لا أفهم هذي المحنة
أوعدنا بالماءِ، رغيفِ اللّه
لِمَ يفقأ هذا الدهرُ الجبّارُ
عينيه يسوط الناسَ

ما من رحمْة؟
في اللحظةِ في اللحظةْ
اشتعل النورُ فقامَ الناسُ لطقس النومْ
مبتهجين
وأنا وحدي كنتُ اليقظانْ
وأنا الأعمى المنحوس المكتحلْ العينينْ

- ٥ -

وَتقدّمْ!
سأريكَ جهنم في الأرض
وأريك اللعبةَ كاملةً، فَتقدّمْ!
فهمستُ بصوت مخذولٍ: «أنا أعمى»
- (لا بأس عليك سأجعلْ من دمك البشـري يرى ويحس، يتيه).
فأراني كيف تُباع الأرض
تجتثُ الأشجارْ
وأراني كيف تُلاك الكلماتْ
ويباعُ الأطفالْ
وَأراني دائرةَ الأفلاك.. صرختَ:
باسمك
لا شأن لديّ
أشعلتُ الشمعةَ في الريح
سرقتها الأرض
حرقتِ كفّي أشلاءُ النارْ
ماذا أفعل؟
قد سلّ الدهرُ الخيطْ
فبقيتُ وريداً من غير دم
وبقيتُ لقيطاً من غير قناع.

- ٦ -

باسمك قد دارت دائرة النقمهْ
وأنا أدخلُ في دارك عُرياناً
أنتَ غطائي
.. محزوناً أنتَ هنائي
.. مأكولاً أنتَ سِناني
فَترفّقْ!
عاشرتُ جحيمَ الناس
وخطوتُ بقلب جهنم
هذي سَقَرُ مرّتْ، فَترَفّقْ!

- ٧ -

أعطاني اسماً آخر
أوردني نهرَ الحكمة
فَسترتُ عرائي
وَحملتُ سناني
ومضيتُ.

- ٨ -

لكنَ الأرضَ، الليلةَ، قد ذُهِلتْ
الأرض، الليلةَ، تأكلها صرخاتُ دمي
سَرَقتْ؟
قَتلتْ أحداً؟
جَلستْ فوق العتبهْ؟
أنا أعرفها تجلس فوقَ العتبهْ
لكنَ حنينكَ أوسعْ
فَترفّقْ!
لا تتركْني للريح لتنبش أيامي
لا تتركْني للحوت ليلقمني الوحشة والبحر ورائي
لا تتركْني ليهوذا يصلبني
لا تتركْني أتساقط في الوادي بحثاً
عن جبلٍ تتجلّى فيهَ
لا تتركْني للاّت.. وما من لاتٍ أو هبلٍ أو عزّى
لا تتركْني للطوفانْ
ودمي قد أبصرَ خفْقَ حمامات عادتْ
برحيق النورْ.

العراقِ

الجنس والموت في «انهيارات»*

عبد الكريم الناعم

ما من طائر يطير بجناح واحد، وهذا ينطبق على الشعر، وعلى الفن بعامة، إذ أن أحد جناحيه هو (المضمون)، والآخر هو (الشكل)، ولئن كان للمضمون خصوصيةُ أن يفرض نفسه، أو أن يتسلل، بحكم ماله من قوة ناتجة عن مركزية صدوره، وهي مركزية اجتماعية جاذبة، لا فكاك منها، كما هي جاذبية الأرض تماماً التي تؤكد نفسها حتى في إنجاز فعل الخروج منها. .

لئن كان للمضمون تلك الخصوصية. . فإن له في (انهيارات) ذاتية واضحة، ولا يغيّر من قيمتها أنها ككل مضمون يمكن إرجاعها إلى جذورها الاجتماعية الشاملة، ولن أفصّل في هذه المسألة إلا في الحدود التي يقتضيها السياق.

في مضمون «انهيارات» ثمة ثلاثة مفاصل رئيسية هي:

١ - الجنس.
٢ - الموت.
٣ - الانطفاء.

وإذا كان ظاهر هذه المفاصل يوحي بالتضاد والتنافر بين الجنس من جهة. . والموت والانطفاء من جهة ثانية فلسوف نجد أن ثمة علاقات نفسية متواشجة لدى ممدوح السكاف بين هذه المفاصل، وهي قابلة، بحسب تعميم معيّن قد نقترحه، لأن تنسحب على إبداعات الآخرين حين تجيء في السياق ذاته، أو حين تتشابه معه، وقد يثير هذا الأمر الرغبة في التطلّع، والتدقيق، لما له من فرادة تقدم فرصة إضافية هي نافذة داخلية يمكن أن نطلّ عبرها على عوالم الشاعر الجوانية البعيدة الغور. . والمتداخلة بطريقة لا تخلو من التعقيد، على المستويين الذاتي والفني.

أ - الجنس:

الجنس شارة خاصة، فيما هو متعارف عليه، برمزيته، وبالدخول فيه، من شارات الحياة، وبإطلاقية تشمل الكائنات الحية، فهل هو عند ممدوح مقيّد بهذه الحدود؟ لنتتبّع مظاهره:

١ - إنه (عورة) - وليس الشاعر هنا خارجاً على الحدود الاجتماعية الأخلاقية -، هو عورة لا يريد لها أن تتكشف انسجاماً مع العرف الاجتماعي، ولذا فهو يحتج، دون صراخ، على التي ترى هذه العورة، ممهّداً للحضور الجنسي المرفوع إلى صيغة تتستّر وراء مقاصد أخرى:

وكانت تسألني الوقت
فأستولي فيَ قبضة شغفي بالصوت الفضي،

(*) انهيارات مجموعة شعرية لممدوح السكاف - صدرت عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٨٦.

على أسلاك الرعشة، تعروني منحلاً..
وأشاهدها ترمق عورة غضبي
ساهمة، وأغافلها وأموت

(ص ١١)

إن «الاستيلاء، وقبضة الشغف، وأسلاك الرعشة، والانحلال ومن ثم رمقها لعورة الغضب: تشي بتلبّس حالة جنسية تطفو، وقد تطغى فينا، ليستخدمها في التعبير عن شيء قد لا تكون له علاقة بالجنس، ولكن الانشداد الجواني له دفع بالشاعر للعزف على هذه الأوتار لما لها من لصوق وحميمية.

٢ - إن استخدام مفردة جنسية لغير دلالتها لا يمكن تفسيره إلا بأن حالة من التوتر النفسي الجنسي تلح على الشاعر بطريقة ضاغطة:

أراكَ تفاوض مالا يُفاوض،
هل غبتَ في شبق الذعر

(ص ١٢٥)

ترى لماذا فضّل هنا الشاعر مفردة (شبق) وأضافها للذعر لو لم تكن لمثل هذهالمفردة أثرة خاصة؟

٣ - الجنس هو النهر... الماء:

طراوة هذا الجسد الرائع
تجلّى في امرأة حاطمه
وتمدّد فوق طراوة حجر
واغتسل بدمدمة الماء

إن التمدد والطراوة والاغتسال بدمدمة الماء في الجسد المصرَّحِ به يجعل الجنس ماءه الذي يلقي بنفسه فيه، والماء كما قال عنه بييرداكو: «مرآة كاملة، يحتوي على كل التهديدات وكل الاحتمالات الممكنة، وجميع الوعود، إنه يسقي، ويغسل، ويطهر، ويبتلع، ويخنق، ويقتل، يُغرق، ويطغى»، والنهر «صورة الحياة التي تستمد منشأها وتنساب على نحو لا ينعكس»، و «للنهر قدرة حلمية على التطهير، وإضفاء الروحية»[1]، ولسوف نتلمس هذا التضايف بين الجنس والحياة سواء جاءت على صورتها، أو تخفّت معكوسة وراء رموز خاصة.

٤ - الجنس عنده هو الحلم/ الموت في آن واحد، الموت الذي سنجده مظهراً خاص للجنس كما الجنس مظهر لموت من نوع خاص.

هذا الطفل المفطور على الحلم
ينازل جنيَّته في ساقية البرق
وآبار الدهشة يطعنها بالسيف الفضيّ
وينهدّ عليها في لحظة موت ويضيء

(ص ٩٥)

لا بد هنا من ملاحظة مفردات: الطفل - الحلم - ساقية البرق - آبار الدهشة - الطعن - الانهداد ثم يموت ويضيء، وهي مفردات قابلة لأن تُشكل في سياق المدلولات المبثوثة علامات جنسية بحتة.

٥ - الجنس خلاص، ووعيٌ برقيّ نافذ
أتنسَّمُ أزمان البوح
وأشرب أفراحَ اللقيا
في جلدي ومساماتي
أحسوها بالجرعة والقطرهْ
ساعة أسبح في موج النهدين وأسبح في السره

(ص ١١١)

إن السباحة هنا تذكير، وربما كان تذكيراً غير مقصود، بالنهر الذي يسكنه كهاجس ضاغط.

إن (المرأة) - في سياق الحالة المشار إليها: مدفأة.
أطفيء المدفأة
مدفأتي امرأة

(ص ١٣٢)

وهي حالة، حتى في لحظويتها، يمكن الوقوف عندها طويلاً حيث تُستلب المرأة، بمسوغ أو دون مسوغ، لتتحول إلى مدفأة.

هذه الحالة يجري الإفصاح عنها بتفصيلات أكثر في الكلام التالي:

رفضتُ (دامونا) أو (مادونا) لا أدري،

---

(١) يراجع كتاب تفسير الأحلام لـ: بيير داكو - ترجمة وجيه أسعد - إصدار وزارة الثقافة في سورية.

أن تستسلم لشراعي، هتفت ممنوع،
هذا الهلَك الجنسي، توضّأ بالصبر،
وصلِّ الصلواتِ الخمس تُصعِّد من رجسك
يا مأفون، وكن مثل القديسين. . نسيت
العفة في يوسف، والتفاح المتبضع بدماء
المهووسات جمالاً بنبيِّ الله، تجمّل بالترياق. .
ـ كفاك. .
وبلّلتُ يدي في موجة نهر. . أحلم بالنار
وبالأشجار ومت على قارعة النهد

هل صحيح أنه نسي اسمها؟ إن نسيان الاسم دليل على أن اسمها لا مكان له في ذاكرته، شيء واحد له حضوره المفرد: الجنس، فبعد أن رفضت أن تستسلم لشراعه تكلّمت، أو أنه أنطقها بالمخزونات المبنية على قواعد المحرمات، فقدّمت نصائحها له بالابتعاد عن (الهلك الجنسي)، ولا بد من التوقف عند مفردة (الهلك) لما لها من دلالة، وها هو مرة أخرى يقف في الماء، أو على شاطىء الماء يحلم بالنار، وبالأشجار، ويموت على قارعة النهد مقيِّماً حشداً جسدياً لا يصعب تقرّيه.

ترى هل الجنس، كما نفرد كتابه هنا، حالةُ وصل وشبق منفّذ، أم هو رغبة جامحة مع وقفٍ. . أو مصادرة التنفيذ؟.

إن وصف الحالة بهذا الإلحاح يجعلني أرجح أنها هاجس مسجون لحالة الحصر «الذي يتجلى على وجه العموم بعواطف سلبية من كل الأنواع، وهكذا تنبعث أوضاع مهمةٌ، أو مخيفة، كانهيار البيوت، ورؤية سهول فسيحة مقفرة مغطاة بالثلج، أو بالجليد، وضروبُ النحيب، أو أن يرى الإنسان نفسه ضائعاً، وضالاً، ومهملاً، ووحيداً في العالم والكون، وأحلام الحصر والجنسية تعبّر عن الكبت[٢] وهي حالة الكبت الشرقي المزمن الذي يستطيع الرجل منا أن يتكلم فيه بحرية كبرى على الورق.

ب ـ المفصل الثاني هو: الموت

في متابعة حالة الموت عند ممدوح السكاف أنت أمام تجليات متعددة للموت، والموت عنده ليس وقفة فلسفية باعتباره الحوت الذي يبتلع الحياة، إن الموت، كنظرة تأملية، غير موجود في هذه الإنهيارات، بل هو موت يصنعه شاعر، يلوّنه، ويفصّله، ويقدّمه، كمن يداري شيئاً يخاف منه خوفاً لا حدود لقاعه، ويرتعش لحضوره، فهو حين يبتسم له، أو يتجلد، أو يقترب منه فلأنه مذعور بطريقة تتجلى فيما هو خارج الوقوف على قارعة الموت، وهو ما نعثر عليه في بؤرة الانطفاء التي لها اسم: انهيارات.

الموت عند ممدوح يتضايف مع الحياة بطريقة مراوغة:

سأقول إني قد وُلِدتُ لمرتيْن
ومتَ يوماً مرتينْ

(ص ١٨)

يولد لمرتين، ومات مرتين. ترى هل هو استيفاء عددي، أم هو استدراج للذات وللآخر لتقديم قناعات ساذجة بلعبة الموت والولادة التي تكاد تختفي الولادة فيها؟.

هذا التغرير بلعبة الحياة يتكرر على صيغة: «باطِنُهُ فيه الرحمةُ وظاهرُهُ من قِبَلِهِ العذاب»[٣]، وقد ينعكس:

متسابقان
أنا إلى حيث الفناء السرمدي
وأنتِ للينبوع
منبثقاً كبرق الليل
هيا يا بقايا جثتي انهمري
إلى قاع التلاشي واسبقيها
واسبقيني

(ص ٣٧)

إنها المعادلة غير المقنعة، بل غير المقامة من أجل الإقناع، هو إلى حيث الفناءالسرمدي، ـ ولنلاحظ هنا أن الفناء سرمدي بوصفه موتاًقادماً منجزاً ـ، وهي إلى الينابيع، بمعنى يُفترض فيه أن الينابيع بحسب رمزيتها هي الحياة، ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حي﴾[٤]، ولكنه فجأة يجعل الميدانين مضماراً واحداً، وإلا فما معنى قوله: «يا بقايا جثتي انهمري إلى قاع التلاشي واسبقيها واسبقيني»، أليس هذا إعلاناً بأن ذهابها للينابيع هو

---

(٢) المصدر السابق.

(٣) قرآن كريم: سورة الحديد ـ آية ٥٧.
(٤) قرآن كريم ـ سورة الأنبياء ـ آية ٢١.

دخول في سباق الموتِ بطريقة خاصة، الموت الذي هو الحقيقة الكبرى.

هكذا تبدو الولادة لعبة وهم غير معلن عنه لزمن يجيء بعده الموت الذي هو سرمدي.

- الموت المفزع، بذعره، يغري ممدوح نفسه بتحويله إلى حالة سفر شعرية ربما ليتخلص من الإحساس بالسفرة الأبدية، حين يتعامل معه بهذا الوجه.

مختزل
بائد
أم هي الروح تهوي وئيداً.. وئيداً
إلى المنحدرْ
عم صباحاً أيها القادم المنتظَرْ
جاء وقت السفرْ

(ص ٨٢)

أوليست الشفافية التي تحمل غناءَها وصفرة خوفها هي التي تضع الشاعر أمام حالة هي أشبه ما تكون بالذي يسافر في ليل دامس، في برية نائية عن الأنس، فيحدّث نفسه بصوت عال، أو يغني، ليطرد شبح الخوف من قلبه بكلام تتجه حروفه إلى حيث الهواء والعتمة لا إلى حيث حبة الخوف، إنه كالخروف الذي يسأل عن الطريق إلى حد السكين، وكلنا خراف بطريقة أو أخرى، غير أن (ممدوح) يتأبط ذراع خوفه ويسأل عن المحطة:

أين الثواني
وأين بريق صداها
وأين هسيس خطاها
أين انتهاضي إليها
أين خطوط النهايات
برد البراكين
شمس الأجنّة
حتى أراها وأسألها المغفره
وأين طريقي إلى المقبره

ترى هل كان بحثه عن هذه المفردات الحياتية الصارمة والصارخة من أجل أن يسألها المغفرة، أم من أجل أن يستجلي الحياة الهاربة فيتملاها قبل الدخول في تلك البوابة؟

إنه هادىء، وديع بانكسار، يسأل عن كل تلك المفردات، ومن ثم يسأل عن طريقه، فهو يريد الذهاب.. مدرِكاً أنه يسير وحيداً، حزيناً يمضي: (مفرَداً وُلِدتَ مفرداً تموت)،

أية مرارة في ذلك الانكسار وفي صُفرة تلك الابتسامة الغاربة؟

- الموت: سرير:

استفاق على الحلم
غطّتْ في نومها العبقريّ
على سرر الموت

هل ثمة تسرب غير مباشر لما جاء في القرآن: ﴿الله يتوفّى الأنفُسَ حين موتها والتي لَم تمُتْ في منامها، فيُمسِكُ التي قضى عليها الموتَ ويرسِلُ الأخرى إلى أجل مسمّى﴾(١)؟

ترى أية عبقرية في الموت في مقابلة الاستفاقة على الحلم الذي هو ردّ على الموات المعنوي المتعدد، والذي (الحلم) هو حياة من نوع خاص؟

- حتى في الفرح يلازمه هذا الكائنُ... الحقيقة التي لا جدال فيها كما لا جدال في الحياة.

قد تقبلني ساعة
في حضرة الموت الشهي.

ترى هل هو إحساس حقيقي في لحظتِهِ، لحظةِ قبوله ساعةً.. مثلاً، أم إنه الأحساس بالموت إبداعياً حين تنفرد به الكتابة؟

- الفراغ.. الصمت: موت:

في إطار تعلّقا/ رأسُهُ لصق رأسها.
والفراغات ميتّه/.

- ومع الصديق، مع الصداقة التي هي حياة، واختيار خاص للحياة فإن محور ابتدائه الموت:

قبضنا على الموت كنّا معاً.

- وفي الندم الانكسار، الندم على تضييع فرصة.. ينصب مشنقة

(٥) قرآن كريم - سورة الزمر - آية ٤٢.

لنفسه بدلاً من المعاودة وصُنع الفرصة :

نهران سألتهما الصفحَ بعد الذنب/ .
فما صفحا/ فنصبْتُ الأنشوطةَ في سرداب
مغاليقي/ أدخلتُ ظنوني في حلقتها/ ثم
ضغطت/ رفستُ المسكونة بالقدمين ،
ومتّ من النوم الجرّاف

ترى هل أعدمَ ظنونه أم هواجسه الحادة؟

إن الظنون تصبح هنا كليّته ، وليست مجرد ظنون لأنه هو الذي يموت في النهاية .

- ليس ثمة احتجاج على هذا الموت عند ممدوح ولو كان صوتاً ضعيفاً ، أو صرخة احتجاج ، فالموتُ صنعتُه الموت ، ومهمة الشاعر أن يموت باستسلام قدري . . وبهدوء أسطوري .

عجنا على وردة الليل/ قطفنا تويجاتها/
ثم أخلدنا مع الموت في حفرة واحدَهْ .
لكنه انسلّ من تحت أقدامنا خلسةً .
وسما إلى أرض ثانية/ يمارس صنعته الخالِدَهْ .

ج - ثمة مفصل ثالث هو مظهر من مظاهر الموت وهي :

مفردات الانطفاء في هذه المجموعة :

الخراب - اليباب - الحزن - الارتجاف - الجثة .

ويمكننا أن نلحق بهذا الحقل مفردات ومعاني تتناسل من حالة الانطفاء :

الظلام - السواد - البرد - الركود - السم - مومياء - أشباح - العقم - المصل الصديدي - التأرجح تحت السماء وفوق ساقية الغرق - الانضواء تحت قنطرة الذل - الشرنقة - الإثم - انهياره كالحلم إذا حانت الساعة الحاسمة - حتى المرأة - امرأة ما - فإنه يزني إليها بالنظر في مقهى عام» ، ومن ثم يختم هذه المجموعة بـ:

لا مكان للشعر في دمي الآن/
ليس لغير الدموع مكان

وهذا كله يؤكد على حالة أحلام (الحصر) التي لا تكاد تترك مجالاً لسواها ، وثمة «حصر شبه كوني» وهو حصر الطفل الصغير الذي يشعر ، وقد حُرِم من أمه لسبب من الأسباب ، بأنه وحيد على نحو مطلق ، في عالم أصبح مجرَّداً ومخيفاً .

هذا (الحصر) يفتح لنا كتاب شخصية كافكوية منكسرة بطريقة تثير الجزع :

أخاف إذا اعتمر الليل ساقية الرعد في دمي/
إذا الطبل يُقرع إني أخاف/ إذا ضاء في
العتم نورٌ أخاف/ ولكن متى تضيع الخطوط/
وينكشف الغيمُ/ يهدأ الصوتُ/ إني أخاف .

(ص ١٢٥)

أي رعب كافكوي هذا يسكنه من الداخل؟
اجلس مرتجفاً لأفكرّ في حزني

(ص ٣٩)

يخيّل لي أن الصورة مقلوبة ، فالحزنُ هو الذي يُجلسه ليفكر في الارتجاف . . الخوفِ . . الذعر . . الذي يبدو بلا قاع .

تكوّرتُ سريعاً/ فوق نفسي/ نمت كالقنفذ/
لكن/ لم يكن شوك يُغنّي فوق جلدي/
نمت كالأرنب .

حتى صورة القنفذ التي استدعاها الوضع النفسي لتكوّر مخيف كان فيها ثمة نتوء هو الشوك ، الشوك الدرع الدفاعي ، ولأن الشاعر بلا أي درع فقد ألغى الشوك ، فأصبحت الصورة : قنفذاً بلا شوك ، وبدت له أنها صورة لا تفي برسم الحالة المعنية فاستدعى حيواناً أليفاً ألمشهور عنه أنه مسكون بالذعر ، هو الأرنب ، فنام كما ينام الأرنب ، يغلبه النوم آن يغلبه والخوف يسكنه حتى النخاع .

سأسمح لنفسي بالسير في طريق ربما بدت وعرة ، وهي أنني سآخذ بعض المفردات ، سواء أكانت إشارية أم رمزية وانظر إليها من زاوية التفسير الحلمي والذي هو بشكل ما : الرصيف الذاهب للتحليل النفسي ، وذلك لأن المساحة التي هي بين الشعر والحلم واسعة ومشتركة ، ولعل الفارق الجوهري بينهما هو أن حلم النوم لا يتدخل فيه الحالمُ شعورياً ، بينما حلم اليقظة ، - وهو أحد مساحات الشعر - يقوم على المداخلات الواعية واللاواعية ، فالموجود الإنساني يتجه «اتجاهاً صادقاً نحو عالمه

الداخلي ويحاول أن يعرف نفسه باتباع تجليات طبيعته الموضوعية الخاصة، كالأحلام والاستيهامات الحقيقية، وعندئذٍ تتكشف الأنا قوة داخلية تتضمن كل إمكانات التجدد»[٦]، والذي لا شك فيه أن الشاعر يتجه «اتجاهاً صادقاً نحو عالمه الداخلي»، بل وهو شبه مجبر لاشعورياً، وممدوح واحد من هؤلاء المجانين الذين يتّبعون تجليات طبيعتهم الخاصة، حلماً واستيهاماً، فكان ممثلاً ومشاهداً، ولعله أنجز الكثير من رغباته اللاشعورية بمواربات وحِيل ذكية تبلغ حد الوقوف في النقطة المضادة، وسأكتفي بالكلام عن الموت الذي ملأ مساحة هذه المجموعة مع مؤنسه الجنس، فالموت الذي يتواشج مع الجنس لا كحضور علاقات ضدية مستدعاة، بل يتواشج عضوياً بحيث يذوب أحدهما في الآخر، وغالباً ما يتلاشى كلُ شيء عنده في الموت، وممدوح لا يدخل في الموت فقط، بل هو يميت كل شيء حوله: (أنا إلى حيث الفناء السرمديّ وأنت للينبوع).. هل كان موته حيلة من حِيل طلب الحياة والإصرار عليها حين ننظر إلى الموت من منظور قراءته التفسيرية الحلمية.

لنقرأ هذه التفسيرات للموت، وهي تمتد عبر أزمنة موغلة، من أيام المصريين القدامى، والبابليين والآشوريين، وحتى علم الأحلام الحديث[٧]:

«إذا رأيت نفسك ميتاً فسوف تتخلص من همومك»

«رؤية المرء نفسه يموت: حياة طويلة»

«الحلم الذي يرى فيه الحالم نفسه وقد مات، لا ينبيء بالموت المادي إلا أنه يَعِد الحالم بالحياة، وبالفعل فإن فرح الحياة الأكثر عمقاً يعبّر عن نفسه بالرغبة في الموت كما يقول ستيكل».

---

(٦) المصدر السابق - ص ٩٣.

(٧) راجع معجم تفسير الأحلام لـ: م بونغراكز - ج سانتز. ت: إصدار دار النهار - لبنان.

ترى هل كان ممدوح يغافل نفسه، في صدقه معها، فيراها محاطة بالموت والانطفاء، وهو حين كان يذهب إلى الموت بلا شعوره.. كان يريد التخلص من همومه، طالباً حياةً طويلة، راغباً بفرح الحياة؟

أنا لا أستبعد ذلك وخاصة حين ننظر إلى الاقتران القائم لديه بين الجنس والموت، وهما لا يجتمعان إلا إذا ذاب أحدهما وغاب لمصلحة الآخر، ونحن كبشر لا نطلب، ولا نحب الموت، بل نحب الحياة، وهذا تأكيد على التفسير. الرغبة.. القائمة في العمق، وهو يدرك هذا، ويحدّده، وبتحديده له فهو يختار:

إذنْ/ لا يقيل عثرتي إلا نهوضٌ باذخ من حُفرتي/ من حفرة العفنْ/ .

(ص ٧٧)

هذا النهوض المشتهى هو ذلك الحلم الذي يتخذ رمز الموت تعبيراً عن نهوض باذخ، على أن هذا التفسير لا يعني أن الشاعر كان يعيش نعيمه، فهو تفسير للرغبة وليس إنجازاً لها، وها بين أيدينا عذابات، وتمزق، وانهيارات في العمق.. تطغى لدرجة ركوب عربة حلم الاستيهام كيلا يقع وينهار البيت على من فيه.

إنه الجحيم الذي تتألق الحجارة الكريمة فوق ناره:

قد آن للقلب العجوز/ مفازة يزقو إليها/

قبل أن تتقصّف السنوات/ نضرتَه/ بكارةَ رعشة/

ويضيعُ في منفى الصقيعْ.

فائض عني... خذيه/ إذا اقتدرت/ وداهميني بالربيعْ.

مثل هذه الاستغاثة لا تكون عن نعمى، إنها الصرخة الانكسار.. التقصّف.. التكوّرُ الذي يهرب إلى الجنس، ربما، متوهماً لا شعورياً، أن خلاصه فيه.

تجليات الفتى مهران

خالد الخزرجي

يومَ غادرَ قريتَهُ . .
كانَ يحملُ تاريخَهُ
دَمَهُ الذهبيَّ، حقائبَ من تَعَبِ العمْرِ،
يتبعُهُ وجهُهُ القرويّ المعفّرُ بالرمل ،
يرهقُهُ حزنُ عاشقةٍ . .
كانَ شيءٌ من الهمّ في صدرِه
فاضَ في لحظةٍ يائسه . .
وبعينيهِ بحرُ دموعٍ تكفِّنُ أيامَهُ البائسه !
شَيَّعَتْه جُمُوعُ الرفاقِ وباركه والدُ
كان يسهرُ حتى طلوع الضحى
في انتظار فتاهُ الوحيدِ،
يؤوبُ من الحقلِ ، يحملُ كدَّ السنينَ،
وما تشتهي العائله . .
تبعَتْه عيونُ الصغارِ، وأمٌّ مبجَّلَةٌ
أرضَعَتْهُ حليبَ الغداءِ وأوصَتْهُ،
أنْ يَهَبَ الأرضَ ـ لؤلؤةَ البحرِ ـ
جيلاً من التّعبِ المرّ، والتعَبِ الحلوِ،
والتّعبِ المستديمِ ،
لتولدَ من عَرَقٍ أمّةٌ
وَوَطَنْ !

● ● ●

يومَ غادرَ قريتَهُ . .
علّموهُ وصايا العشيرةِ:
ـ ذا دربُكَ (الصَدُّ ما رَدَّ)
فامتشقِ الآنَ سيفَكَ مستبسلاً . .
ـ فبكى . .
لحظةَ اختصرَ الزَمَنَ الصَّعْبَ،
مرَّتْ بخاطرِهِ
طفلةُ الأمسِ (مهرانُ) لم يدرِ أنَّ بلاداً،
سيهجرُها، علّمَتْهُ الهوى والبطولةَ،
أيقظَهُ الحزنُ من غفوةِ الصمتِ،
(مهرانُ يبرحُ مملكةَ الطينِ ،
يدخلُ دائرةَ الضوءِ
(مهرانُ) يعرفُ أنْ سوف يرفضُها
وسترفضُهُ . .
ويعاندُ أقدارَها

وستلفظُهُ.
ـ وبكى..
وبكتْ سُدْرَةٌ
خلعَتْ ثوبَها الأرضُ واتَّشَحَتْ
بسوادِ غياهبِها الطرقاتُ وأزهرَ فيها العَدَمْ
غيَّرَ النهرُ مجراهُ (مهرانُ) لم يعُد الآنَ،
غيرَ ظلالٍ لتاريخِ قريته... وانهَدَمْ

● ● ●

يبدأ الآنَ رحلتَهُ الصَّعْبَةَ المستحيلةَ،
تنآى ديارُ الأحبَّةِ، يهبطُ ليلُ الألمْ..
مالئاً كفَّهُ بالنَّدَى..
لابساً بُرْدَةً من ثيابِ الرمالْ..
ناسجاً في هواجسهِ
وطناً من دمِ البرتقالْ..
يتوضأ بالشمسِ، إذْ لم يجدْ نطفَةً طاهرة
غيرَ شمسِ القرى..
لم يجدْ قطرةً طاهره
غيرَ ماءِ القرى..
وسوى قمرٍ يتكحَّلُ من ضوئِه
حين يزدحمُ الغمْرُ بالأزمات وسَيْلِ الظُّلَمْ
لم يجدْ غيرَ أن يحمِلَ الشمسَ، والماءَ،
والقمرَ البدويَّ، وتاريخَهُ
عبرَ رحلته الموحشة!.

● ● ●

قَدَماهُ تغوصانِ في كبدِ الأرضِ،
يلهَثُ ـ منبهراً ـ
بضياءِ الفوانيسِ، (مهرانُ) كانَ يغامرُ،
إمّا رأى نجمةً فيغازلُها..
لَيتَهُ الآنَ يألفُ هذا الضياءَ،
وهذي الشوارعَ مأهولةً بازدحامِ الفنادقِ،
بالقادمينَ من الشرقِ والغربِ،

(مهرانُ) لم يألفِ النومَ فِي غرفِ (الصَّاجِ)،
لم يعرف (الأتكِيت) أو ارتادَ يوماً،
شواطىءَ تحضُنُ أمواجُها
فتياتٍ من العاجِ والخيزُرانْ..
شَبَحُ الأمسِ يسكنُهُ.. والزمانْ!
وخيالُ ابنةِ العمِّ، والصَّحْبُ، والأهْلُ،
هل يذكرُ الأهْلَ والجيرةَ الطيبينْ؟!..
أيكابرُ؟. إذْ يتذكَّرُ كوخاً،
ترعرعَ فيه، نما عُودُهُ؟!
أمْ ترى، سَحَرَتْهُ المدينةُ؟
أسوارُها!..
وحدائقُها!..
والبيوتُ التي لوَّنَتْها الرسومُ الخرافيَّةُ، «العَرَصاتُ»،
موائدُ ساداتها المترفينَ،
حشودُ النساءِ الجميلاتِ،
يخطِرْنَ فِي كرنفالٍ بهيجْ!!..

● ● ●

أين منهُ صفاءُ القلوبِ، وليلُ الرجالِ،
وهُمْ يسْمرونَ على ضفَّةِ النهرِ
من صَخَبِ الضائعينْ؟!
أين منهُ ابنةُ العَمِّ وهِيَ تقاسمُهُ
شَظَفَ العيشِ والعِفَّةَ الصادقة؟!
ورغيفَ الحياةِ المبلَّلَ باللَّبَنِ (الخاثِرِ) الحُلْوِ،
والتمرَ، والضحكةَ الرّائقة؟!
ومضيفُ القبيلةِ،
والقهوةُ، الهَيْلُ يعبَقُ منها،
تُدارُ على القومِ في مجلسٍ للضيافةِ،
مُعْتمرٍ بالشهامةِ والنَّخْوةِ الطيِّبة؟!

● ● ●

يومَ غادرَ قريتَهُ..
علّموهُ فنونَ المدينةِ،

كيف يناغي حبيبتَهُ؟!
كيف يلبسُ قمصانَهُ؟!
كيف يتقنُ فنَّ الضيافةِ في مشرب الأصدقاءِ،
يساومُ ـ ساعةَ يخذلهُ الزمنُ الصَّعْبُ،
يبدأ جولتَهُ الخاسره!..
أو يقاومُ محترقاً..
تَرَفَ العيشِ ـ لحظةَ ـ تنتصرُ اللعبةُ الخطره!

● ● ●

ـ يا فتى...
هذه مُدُنٌ هَجَرَتْها الطيِّباتُ،
وشاكَسها غَيْهَبٌ لا تُحدُّ مسافاتُهُ فاذكرِ الآنَ أنكَ مُورِثُها.
واذكر الآنَ أنكَ مُوْقِظُها..
فانهمرْ فوقها مطراً... مطراً..
وكن النبتةَ الوارفه..
وانزرعْ في مرافئها شجراً
وخُذِ الحكمةَ القائلة:
ـ أرضُكَ السَّبْخُ مَنْ جدَّ فيها وَجَدَ..
وسعى في ترائها.... حَصَدْ!.

● ● ●

وَحْدَهُ.. كانَ يرسمُ أحلامَهُ
يتجذَّرُ في الأرضِ، ينزعُ قشرتَها
ويصارعُ أهوالَ عصرٍ غريبٍ
يمازجُ بين السنين العجافِ
وبين السنين الخصيبةِ،
يَرْتَدُّ.. يجتازُ كلَّ حدودِ مداراتِهِ
يَتَشبَّثُ، أتْعَبَهُ الدّورانُ ولكنّهُ
ثابتٌ...
ثابتٌ...
كالشَّجر!...

● ● ●

عطَشَتْ نفسُهُ لفصولِ دَمٍ سَرِبٍ،
ظلَّ يخزنُهُ لطقوس الشهادةِ،
في زمنٍ، يصبحُ الدّمُ جمراً وغاباتِ عُرْسٍ
ودنياً مُوَشَّحَةً بالهلاهِلِ
يا فَرَحَ الروحِ (مهرانُ) لم يسقطِ الآنَ
في شَرَكِ العَتَماتِ، ولم يَحْنِ هامَتَهُ لدخيلْ..
لم يَهُنْ مرّةً..
لم يخُنْ وطناً..
لم يقُلْ كنتُ وحدي القتيلْ..
لم يصرِّحْ بأفعالِه مرّةً
أو تنكَّرَ للأهلِ والأرضِ
(مهرانُ) جِذْرٌ أصيلْ..
كان غيثاً... وكانْ..
شجر العنفوانْ..
فارساً فتحَ البابَ للفجر في كلِّ آنْ..
(لم يُضَرِّسْ بأنيابِ) قَتلاهُ، لم يَكبُ يومَ الرِّهانْ!
لم يُبَدِّلْ بأيّامِهِ وطناً، أو تَوَسَّلَ بالمستحيلْ..
إنَّ (مهرانَ) نطفَةُ نورٍ،
و (مهرانُ) غضبه جيلْ!..

بغداد

الفصل الأول من رواية:

جنة عدن

بقلم أرنست همنغواي

كانا يقيمان حينذاك بفندق في «ليجرو دي روا»، يطل على القناة التي تمتدّ من مدينة «أيجس مورتس» ذات المباني العالية، وتنتهي عند البحر. كان بإمكانهما رؤية أبراج مدينة «أيجس مورتس» عبر سهل «كاراما جيو» المنخفض. وفي وقت ما من كل يوم تقريباً، كانا يركبان دراجتيهما على امتداد الطريق الأبيض المتاخم للقناة. وعند ارتفاع مدّ البحر صباحاً ومساء، كان سمك القاروس يأتي معه، وكان بإمكانهما رؤية سمك البوري وهو يقفز في هياج، هروباً من سمك القاروس، ومراقبة فقاعات المياه المنتفخة الناجمة عن هجوم سمك القاروس.

وهناك عند الحاجز الذي يمتدّ داخل مياه البحر الزرقاء المبهجة، كانا يقومان بصيد السمك، ويسبحان بالقرب من الشاطىء، ويساعدان الصيادين كل يوم في سحب شباكهم الطويلة المحمّلة بالأسماك إلى الشاطىء الطويل المنحدر. في ركن مواجه للبحر بأحد المقاهي، كانا يتناولان بعض المشهّيات الخفيفة ويرقبان إبحار قوارب صيد سمك «الماكريل» عبر خليج «ليونز». كان الوقت أواخر الربيع وسمك «الماكريل» يهاجر جماعات، وعلى الميناء كان الصيادون منهمكين في عملهم. كانت البلدة تعطي شعوراً بالابتهاج والألفة. وأعجب الاثنان بالفندق الذي كان يحتوي أربع غرف في الدور العلوي ومطعماً ومنضدتين للبلياردو في الدور الأرضي الذي يواجه القناة والفنار. أما الحجرة التي كانا يقيمان فيها، فكانت تشبه لوحة «فان جوخ» لحجرة في «آرليس»، فيما عدا أنه كان يوجد بها سرير لشخصين ونافذتان كبيرتان، بإمكانك أن تتطلع منهما إلى المدينة البيضاء وشاطىء «بالافاس» المشرق، عبر المياه والمستنقع ومروج البحر الخضراء.

وعلى الرغم من أنهما كانا يأكلان بشهية، فقد كانا يشعران دائماً بالجوع، ويتوقان إلى طعام الإفطار الذي تناولاه في المقهى، حيث طلبا خبز البريوش وقهوة بالحليب وبيضاً، وأنواع المأكولات المحفوظة التي اختاراها، وكانت الطريقة التي طلبا بها أن يُسلق البيضُ لافتة للنظر. كانا دائماً يشعران بجوع شديد لوجبة الإفطار، لدرجة أن الفتاة كان ينتابها صداع شديد حتى تحتسي القهوة التي تقضي على هذا الصداع. وقد تناولت قهوتها دون سكّر، بينما كان الشاب يروّض نفسه على تذكّر ذلك.

في هذا الصباح كانت وجبة الإفطار تتكوّن من خبز البريوش والفراولة الحمراء المحفوظة والبيض المسلوق، وقوالب من الزبد سرعان ما كانت تذوب وهما يقلبانها مع البيض داخل الوعاء المخصّص لذلك، مع إضافة قليل من الملح والفلفل المجروش. كان البيض كبيراً وطازجاً، لكن بيض الفتاة لم يكن

ناضجاً مثل بيض الشابّ. تذكر ذلك بلا عناء، وكان سعيداً ببيضه الذي كسر قشرته من أعلى بسهولة بالملعقة، وأكله مع قليل من الزبد وضعه فوقه ليبرّده، هذا بالإضافة إلى جوّ الصباح الباكر المنعش، ومذاق حبّات الفلفل المجروش والقهوة الساخنة، ووعاء القهوة بالحليب ورائحته العبقة.

كانت قوارب الصيد قد انطلقت بالفعل. انطلقت في الظلام مع أول هبّة نسيم، فاستيقظ الشاب والفتاة وسمعا صوت القوارب، فالتفّ كل منهما في حضن الآخر تحت ملاءة السرير وناما ثانية. وفي حالة ما بين اليقظة والنوم مارسا الحبّ مع غبش الصباح، وإن كانت الحجرة لم تزل معتمة إلى حدّ ما. بعدها استلقيا في سعادة وإرهاق، ثم مارسا الحب مرة أخرى. بعد ذلك شعرا بالجوع الشديد لدرجة أنهما اعتقدا أنهما لن يظلاّ على قيد الحياة حتى موعد الإفطار، وها هما الآن في المقهى يأكلان ويرقبان البحر والمراكب الشراعية. وكان هذا يوماً جديداً آخر.

سألته الفتاة: - «فيم تفكر؟»

- «لا شيء».

- «لا بدّ أنك تفكر في شيء ما».

- «كنت أشعر بشيء ما فحسب».

- «ما هو؟»

- «السعادة».

فقالت: «لكنني جوعانة جداً. هذا شيء عاديّ، ألا تعتقد ذلك؟ أتشعر بالجوع الشديد دائماً عندما تمارسَ الحبّ؟».

- «عندما يحبّ المرء إنساناً ما...».

فقالت: «أوه، أنت تعلم الكثير جداً عن ذلك».

- «لا».

- «لا يهمنّي. أنا أحب ذلك الأمر، ولا داعي لأن تقلق بخصوص أيّ شيء، أليس كذلك؟»

- «ولا أيّ شيء».

- «ما الذي تعتقد أنه ينبغي علينا عمله؟».

قال: «لا أعرف. ما رأيك؟».

- لا يهمني على الإطلاق. إذا كانت لك رغبة في الصيد فسأكتب أنا خطاباً، أو ربما خطابين، وبعد ذلك يمكننا السباحة قبل تناول الغداء».

- «حتى تشعري بالجوع؟».

- «لا تقل ذلك. فأنا جوعانة بالفعل، ونحن لم ننته من تناول طعام الإفطار بعد».

- «يمكننا التفكير في الغداء».

- «وبعد الغداء؟».

- «ننام قليلاً مثل الأطفال المطيعين».

قالت: «هذه بالفعل فكرة جديدة تماماً. لماذا لم نفكر في ذلك قط؟».

قال: «أحياناً تهبط عليّ ومضات مثل هذه، فأنا من النوع المُبْتَكِر».

قالت: «وأنا من النوع المدمِّر. ولسوف أدمِّرك. وسيضعون لوحة تذكارية على حائط المبنى خارج الغرفة. سأستيقظ أثناء الليل وأفعل لك شيئاً لم تسمع عنه أو تتخيّله أبداً، كنت سأفعل ذلك الليلة الماضية، لكنني كنت شديدة النُعاس».

- «أنت نعسانة جداً، لدرجة لا يخشى معها أن تكوني خطرة».

- «لا تطمئن نفسك من خلال أيّة حماية زائفة. أوه يا عزيزي! دعنا ننتهي من الإفطار بسرعة حتى يحلّ وقت الغداء».

كانا يجلسان هناك يرتديان قمصان الصيادين المقلّمة والبنطلونات القصيرة، التي اشترياها من متجر لبيع لوازم المراكب، وقد أصبح لونهما اسمر للغاية، وتجعد شعرهما وكلح لونه من أثر الشمس والبحر. اعتقد معظم الناس أنهما أخ وأخت إلى أن قالا إنهما متزوّجان. لم يصدّق البعض أنهما متزوّجان وأسعد ذلك الفتاة غاية السعادة.

في تلك الأعوام، كان قليلٌ جداً من الناس يقصدون منطقة البحر المتوسّط في الصيف، ولم يأت أحد إلى «لجرودي روا» فيما عدا قلة من الناس من «نيمس» لم يكن هناك كازينو ولا وسائل ترفيه، وفيما عدا فترة الشهور الحارّة عندما يأتي بعض الناس للسباحة، لم يكن يوجد أحد بالفندق. كان الناس لا يرتدون قمصان الصيادين آنذاك، وكانت الفتاة التي تزوّجها هي أول فتاة رآها على الإطلاق ترتدي قميصاً من هذا النوع. لقد

اشترت القمصان لهما ثم غسلتها في حوض غرفتها بالفندق لتزيل عنها خشونتها. كانت القمصان صلبة وخشنة ومعدة للارتداء في الظروف الصعبة، لكن الغسيل أكسبها نعومة، والآن أصبحت سخيّة وخفيفة بما فيه الكفاية، حتى أنه عندما نظر إلى الفتاة في ذلك الوقت، بدا نهداها جميلين تحت القميص السخيّ.

لم يكن هناك أحد يرتدي البنطلونات القصيرة في المنطقة المحيطة بالقرية، ولذا لم تستطع الفتاة أن ترتديه عند ركوبها الدراجتين، أما داخل القرية فلم يكن الأمر مهماً، لأن الناس كانوا ودودين جداً، فيما عدا قسيس القرية الذي أبدى تبرّمه. لكن الفتاة ذهبت للصلاة يوم الأحد وهي ترتدي تنّورة وقميصاً من الكشمير ذا أكمام طويلة، وشعرها مغطّى بوشاح، على حين وقف الشاب في آخر الكنيسة مع الرجال. تبرعا بعشرين فرنكاً، وكانت تزيد على دولار حينذاك، ومنذ أن أخذ القسيس هذا التبرّع بنفسه، عرف وجهة نظرهم تجاه الكنيسة، أما مسألة ارتداء البنطلونات القصيرة في القرية فقد اعتبرت نوعاً من التحرر باعتبارهما أجنبيين أكثر من كونها محاولة للخروج عن أخلاقيات أهل «كاماراجيو». لم يكن القسيس يتحدث إليهما عندما كانا يرتديان البنطلونات القصيرة، ولم يكن يستهجن ذلك منهما، لكن عندما كانا يرتديان البنطلونات الطويلة في السماء، كان كلٌ منهم ينحني للآخر.

قالت الفتاة: «سأذهب لكتابة الخطابات».

نهضت وهي تبتسم للخدم، وخرجت من المقهى.

سأله الخادم عندما استدعاه الشاب، واسمه ديفيد بورن، ليدفع له الحساب:

- «هل سيدي ذاهب للصيدّ؟».
- «أظن ذلك. كيف حال المدّ؟».

قال الخادم: «هذا المدّ جيّد جداً. لديّ بعض الطعم إذا كنت ترغب».

- «أستطيع الحصول على شيء منه في الطريق».
- «لا. استعمل هذا. إنها ديدان رملية ولديّ منها الكثير».

- «أتستطيع مرافقتي؟».

- «أنا في الخدمة الآن. لكن من المحتمل أن أحضر إليه لأرى ماذا تفعل. هل معك أدوات الصيد؟».

- «إنها في الفندق».
- «انتظرْ حتى أحضر لك الديدان».

* * *

في الفندق رغب الشابّ في الصعود إلى الحجرة ليرى الفتاة، لكن بدلاً من ذلك، رأى سنارة الصيد البوص ذات العُقَل والسلّة وبها أدوات الصيد خلف مكتب الاستقبال حيث تُعلّقُ مفاتيح الغرف، فعاد أدراجه إلى الخارج حيث كان الطريق متوهّجاً ثم إلى المقهى ثم إلى نهاية الحاجز الأملس. كانت الشمس ساخنة، لكن النسيم كان منعشاً والمدّ كان قد بدأ ينحسر لتوّه. كان يودّ لو أنه أحضر صنارة آليّة وطعماً معدنياً، حتى يمكنه أن يطرحها بعيداً عبر تدفّق المياه من القناة فوق الصخور على الجانب الآخر، لكن بدلاً من ذلك جهز صنارته الطويلة بفلينة الطفو، وترك الطعم يطفو برقّة في العمق حيث تخيّل أن السمك من الممكن أن يطعمها.

بقي كذلك فترة من الزمن من غير أن يحالفه الحظّ، وأخذ يراقب قوارب صيد سمك «الماكريل» وهي تغدو وتروح في عرض البحر الأزرق، وكذلك ظلال السحب العالية على سطح الماء. ثم غطست العوامة إلى أسفل بشكل حادّ، فشدّ الخيط بزاوية حادة، وراح يجذب الصنارة إلى أعلى مقاوماً جذب السمكة التي كانت قوية تناضل بشراسة حتى كان الخيط يصدر صوتاً على صفحة الماء. حاول أن يمسكها برقّة على قدر ما يستطيع، فانثنت الصنارة الطويلة إلى حدً كادت أن تنكسر فيه عند الخيط من أثر مقاومة السمكة التي لم تكف عن محاولتها للذهاب إلى عرض البحر. وسار الشاب مع السمكة بمحاذاة الحاجز ليخفف من الضغط. لكن السمكة ظلّت تجذب، حتى أنه عندما جذب ربع عصا الصنارة أُجبر على أن تكون العصا تحت الماء.

كان الخادم قد حضر من المقهى مبهوراً. كان يتكلم بمحاذاة جانب الرجل قائلاً: «سايرها. سايرها. سايرها برقّة على قدر ما تستطيع. فلسوف تتعب حتماً. لا تدعها تفلت. عاملها برقّة. برقّة. برقّة.

ولم يكن أمام الشاب من وسيلة ليكون أكثر رقّة من ذلك إلا

أن ينزل إلى الماء مع السمكة، وهذا غير معقول لأن القناة عميقة. وفكر لو أنه استطاع فقط أن يسير معها بمحاذاة الشاطىء. لكنهما كانا قد وصلا إلى نهاية الحاجز. وكان أكثر من نصف الصنارة تحت الماء الآن.

وناشده الخادم قائلاً: «سايرها. برفق فقط. إنها مطاردة صعبة».

غطست السمكة إلى العمق، وأخذت تجري بشكل متعرّج، فانثنت عصا الصنّارة الطويلة من أثر ثقلها وقوة اندفاعها. ثم طلعت إلى السطح مندفعة ثم غاصت إلى أسفل مرة أخرى. واكتشف الشاب أنه على الرغم من أن السمكة شعرت بقوة كتلك التي يبلغ مداها العنف التراجيدي، فإن هذه القوة قد خفّت الآن، واستطاع أن يقودها إلى نهاية الحاجز ومنه إلى القناة.

قال الخادم: «افعل ذلك برقّة. أوه برقّة الآن، برقّة من أجلنا جميعاً».

ولأكثر من مرتين أجبرته السمكة على تحويل طريقه إلى عرض البحر، لكن الشاب في المرتين أعادها ثانية، وها هو الآن يقودها برقّة عبر الحاجز في اتجاه المقهى.

سأله الخادم: «كيف حال السمكة؟».

- «سمكة رائعة، لكننا تمكّنا منها».

قال الخادم: «لا تقل ذلك. لا تقل ذلك. ينبغي أن ننهكها. ننهكها. ننهكها».

قال الشاب: «لقد اتعبت السمكةُ ذراعي».

فسأل الخادم وكله أمل: «أتريد أن أسحبها بدلاً منك؟».

- لا، بحق الله».

فقال الخادم: «أرجوك برفق، برفق، برقّة، برقّة، برقة».

وسحب الشاب السمكة في القناة حتى وصل إلى ما بعد شرفة المقهى.

كانت السمكة تسبح تحت الماء لكنها ما زالت قوية، وتساءل الشاب عما إذا كانوا يريدون سحب السمكة عبر طول القناة داخل المدينة. وتجمع أناس كثيرون حينذاك، وبينما كانوا يمرّون بالقرب من الفندق رأتهم الفتاة من النافذة، فصاحت:

«أوه، يا لها من سمكة رائعة! انتظروني! انتظروني!».

لقد رأت السمكة بوضوح من أعلى، طولها ولمعانها في الماء، وزوجها وهو يمسك الصنارة المثنية على شكل مزدوج تقريباً، وجمهرة الناس الوافدين - وعندما وصلت إلى شاطىء القناة، توقّف الجري واصطدام الناس ببعضهم وتوافدهم.

كان الخادم في الماء عند حافة القناة، وزوجها يوجّه السمكة ببطء عند الحافة حيث تقوم بعض الحشائش النامية، وكانت السمكة الآن فوق صفحة المياه. وقد انحنى الخادم واضعاً يديه على جانبي السمكة ثم رفعها وإبهاماه في خياشيمها، وصعد بها إلى حافة القناة. كانت سمكة ثقيلة والخادم يحملها على صدره ورأسها تحت ذقنه وذيلها يتدلّى بين ساقيه.

ربَت العديد من الرجال على ظهر الفتى احتفاء به، وقبلته امرأة من سوق السمك. ثم أحاطته الفتاة بذراعيها وقبّلته فقال لها: «هل رأيتها؟».

وتوجّه الجميع لرؤية السمكة وهي ملقاة على جانب الطريق، فضّيّة كالسالمون، وظهرها براق داكن في لون معدن بندقية صيد. كانت سمكة جميلة ممتلئة ذات عينين مفعمتين بالحياة، وأخذت تتنفس ببطء وانكسار.

- ما نوعها؟».

قال: «الذئب. من فصيلة سمك القاروس. ويسمونه «البار» أيضاً. إنه نوع مدهش من السمك. هذه أكبر واحدة رأيتها في حياتي».

وتوجّه الخادم واسمه «أندريا»، إلى ديفيد فأحاطه بذراعيه وقبّله ثم قبّل الفتاة.

قال: «هذا شيء يستحقّ التهنئة، يا سيدتي. حقيقة شيء يستحق. فلم يحدث على الإطلاق أن اصطاد أحدٌ سمكةً كهذه بمثل هذه الأدوات».

قال ديفيد: «من الأفضل أن نَزِنها».

كانوا قد دخلوا المقهى، ونحى الشابّ أدوات الصيد جانباً، بعد الوزن، واغتسل، ووضعت السمكة على لوح من الثلج المجلوب بسيارات الشحن من «نيمس» لتثليج محصول صيد

سمك الأسقمري. بلغ وزن السمكة أكثر من خمسة عشر رطلاً. وظلّت وهي فوق الثلج، فضية اللون جميلة، لكن لون ظهرها تحول إلى اللون الرمادي. عيناها وحدهما لم تزل فيهما حياة. كانت قوارب صيد الأسقمريّ قد عادت في تلك اللحظة، وقامت النسوة بتفريغ حمولة السمك اللامع بألوانه الزرقاء والخضراء والفضية في سلال، وحَمْلِ هذه السلال الثقيلة على رؤوسهن إلى مخزن السمك. كان صيداً وفيراً والمدينة مشغولة وسعيدة.

سألت الفتاة: «ما الذي سنفعله بهذه السمكة الكبيرة؟».

فقال الشاب: «سيأخذونها ويبيعونها. إنها كبيرة جداً حتى نقوم بطهيها هنا، وهم يقولون إنّ من الحماقة أن نقطعها. من المحتمل أن يرسلوها إلى باريس مباشرة. ويكون مستقرّها بأحد المطاعم الكبيرة. أو ربما يشتريها رجل ثريّ جداً».

قالت: «كان منظرها جميلاً جداً في الماء، وكذلك عندما رفعها اندريا. لم أستطع أن أصدق أنها بمثل هذا الحجم عندما رأيتها من النافذة، وأنت وحشد من الجمهور يتبعك».

- «سنحصل على واحدة صغيرة لنا لنأكلها، وستكون رائعة جداً. واحدة صغيرة تشوى بالزبد والأعشاب. ستكون مثل شرائح سمك القاروس في البيت».

قالت: «لقد أسعدني صيد السمكة. ألم نحظ بقدر من المتعة الرائعة؟».

كانا يشعران بالجوع لتناول وجبة الغداء، وكانت زجاجة النبيذ الأبيض باردة، فأخذا يشربان وهما يأكلان الكرفس والفجل الصغير ومخللاً بيتياً من وعاء كبير. كان سمك القاروس مشوياً وآثار أسياخ الشواء تبدو على قشرته الفضيّة، والزبد ذائباً في الطبق الساخن. كما كان ثمة شرائح من الليمون لعصرها على السمك وخبز طازج جلب من المخبز، وذلك النبيذ الذي كان يبرد ألسنتهم من حرارة البطاطس المحمرة، نبيذ أبيض غير معروف من نوع جيد، غير حلو، لكن المطعم كان فخوراً بتقديمه.

قالت الفتاة: «نحن لسنا متحدّثين بارعين أثناء الطعام، هل أضايقك يا عزيزي؟».

ضحك الشاب.

- «لا تسخر مني، يا ديفيد».

- «أنا لا أسخر منك، كلا. أنت لا تضجرينني. فأنا أشعر بالسعادة لمجرد النظر إليك، حتى لو لم تنطقي بكلمة أبداً».

صب لها كأساً صغيرة أخرى من النبيذ، وملأ كأسه.

قالت الفتاة: «لدي مفاجأة كبيرة، لن أقولها لك. هل أقولها؟».

- «أيّ نوع من المفاجآت».

- «أوه إنها بسيطة جداً، لكنها معقدة جداً».

- «قوليها لي».

- «كلا. ربما أعجبتك وربما لم تستطع أن تتقبلها».

- «يبدو أنها خطيرة جداً».

قالت: «إنها خطيرة بالفعل. لكن لا تسألني، سأذهب إلى غرفتي لو سمحت».

دفع الشاب حساب الغداء وشرب النبيذ المتبقّي في الزجاجة. ثم صعد إلى الدور العلوي. كانت ملابس الفتاة مطويّة على أحد كراسي «فان جوخ» وهي في انتظاره في السرير والغطاء يسترها. كان شعرها مُرسلاً على الوسادة وعيناها تضحكان، ورفع هو الغطاء فقالت: «أهلاً يا عزيزي، هل تناولت غداء طيباً؟».

بعد أن استلقيا معاً وذراعه تحت رأسها، سعيدين مسترخيين، شعر بها تحرك رأسها من جانب إلى جانب وهي تمسحه بخدّه. كان ملمس شعرها ناعماً، لكنه بدا مشوّشاً من أثر الشمس والبحر. وكان منسدلاً على وجهها حتى أنه لمسه بينما كان رأسها يتحرك، وقد بدأت تداعب بظرف واستطلاع، ثم قالت له برقّة: «هل تحبّني حقاً، هل تحبّني؟».

فأومأ برأسه وقبّل رأسها ثم أدارها واحتواها بين راحتيه وقبّلها في شفتيها.

فقالت: «أوه، أوه».

واستلقيا فترة طويلة يحتضن كل منهما الآخر بشدة. قالت:

- «وهل تحبّني تماماً بالشكل الذي أنا عليه؟ هل أنت متأكد».

قال: «نعم. ونعم جداً جداً».

- «ذلك لأنني سأتحوّل».

قال: «لا، لا. لن تتحوّلي».

قالت: «بل سأتحوّل، وهذا من أجلك. ومن أجلي أيضاً. لا أودّ أن أتظاهر بغير ذلك. لكن هذا سيعني شيئاً بالنسبة لك. أنا على ثقة من ذلك، لكن لا ينبغي أن أفصح به».

- «أنا أحب المفاجآت، غير أنني أحب أن يجري كل شيء بالطريقة نفسها التي تجري بها الأمور في هذه اللحظة».

قالت: «إذن ينبغي ألاّ أفعلها. أوه! أنا حزينة، لقد كانت مفاجأة هائلة، مدهشة وخطيرة. فكرت فيها عدة أيام، ولم أتخذ قراراً حتى هذا الصباح».

- «افعليها، لو كنت في حاجة إليها حقاً».

قالت: «إنها كذلك، وسأفعلها. لقد أعجبك كل ما فعلناه حتى الآن، أليس كذلك؟».

- نعم».
- «لا بأس».

انزلقت من فوق السرير ووقفت معتدلة بساقيها الطويلتين السمراوين وجسدها الجميل الذي اكتسب سمرة كاملة من ذلك الشاطىء البعيد الذي يسبحان فيه دون ملابس البحر. ورفعت كتفيها إلى الخلف وذقنها إلى أعلى وهزّت رأسها فانسدل شعرها الأصفر المشوب بالسمرة حول خدّيها، ثم انحنت إلى الأمام فانسدل وغطّى وجهها. ارتدت القميص المقلّم من أعلى رأسها ثم هزّت رأسها ثانية وجلست على الكرسي أمام المرآة القائمة على طاولة الزينة، ومشطت شعرها إلى الخلف وهي تنظر إليه متفحّصة. كان يبلغ كتفيها. هزّت رأسها أمام المرآة. ثم ارتدت بنطلونها الفضفاض وربطته بالحزام وانتعلت حذاءها الأزرق الفاتح المتين.

قالت: «يجب أن أذهب إلى «أيجيس مورتس».

قال: «عظيم، سأذهب معك أيضاً».

- «لا. ينبغي أن أذهب وحدي. فهذا متّصل بالمفاجأة».

قبّلته مودّعة وانصرفت، وأخذ يراقبها وهي تركب دراجتها ماضية على الطريق في سهولة ويسر وشعرها يتطاير في الهواء.

كانت شمس ما بعد الظهر حينذاك تغمر النافذة، والحجرة حارّة للغاية. وقد اغتسل الشابّ وارتدى ملابسه وذهب يتمشى على الشاطىء. كان يودّ أن يسبح، لكنه كان متعباً، وبعد أن سار بمحاذاة الشاطىء ثم في ممرّ تتخلّله أعشاب بحرية، يؤدّي إلى طريق في منطقة داخلية، عاد منه إلى الشاطىء ومنه إلى الميناء ثم صعد إلى المقهى. وفي المقهى وجد الصحيفة، وطلب لنفسه براندي بالماء لأنه شعر بالجوع الشديد من أثر ممارسة الحب.

كانا قد تزوّجا منذ ثلاثة أسابيع ووصلا إلى «أفينيون» قادمين من باريس بالقطار، ومعهما دراجتاهما، وحقيبة كبيرة تحتوي على ملابسهما وحقيبة من القماش، وحقيبة تُحمل على الظهر. أقاما في فندق فخم في «أفينيون» وتركا الحقيبة الكبيرة هناك وفكرا في الذهاب بالدراجات إلى «بونت دي جارد»، لكن رياح «المسيترال» كانت تهبّ، فاتجها معها إلى «نيمس» ومكثا بعض الوقت في مقهى الأمبراطور ثم ركبا دراجتيهما إلى «أيجيس مورتس» والريح الشديدة ما فتئت تهبّ خلفهما حتى وصلا إلى «ليجرو دي روا» وبقيا هناك منذ ذلك الحين.

كانت الأمور تسير بشكل رائع، وكانا سعيدين حقاً، ولم يكن يعرف أن بإمكان المرء أن يحب إنساناً ما بهذا الشكل الكبير، لدرجة عدم الاهتمام بأيّ شيء آخر، ويبدو ما عداه غير موجود. كان لديه مشاكل كثيرة عندما تزوج، لكنه لم يفكر في أيّ منها، ولا في الكتابة، ولا في أيّ شيء فيما عدا أن يكون مع هذه الفتاة التي أحبها وتزوّج بها، ولم يعد يعتريه ذلك الصفاء الفجائي الهائل الذي كان يحدث له دائماً بعد الجماع.

لقد انتهى ذلك. أما الآن، عندما كانا يمارسان الحب، فقد كانا يأكلان ويشربان ويمارسان الحب ثانية. كان عالماً بسيطاً جداً خاصة وأنه لم يستشعر السعادة الحقيقية أبداً مع أيّ إنسان آخر. اعتقد أن الوضع لا بدّ أن يكون كذلك بالنسبة لها، وبالتأكيد كانت تتصرّف على هذا النحو، لولا حدث اليوم بخصوص التحوّل والمفاجأة. لكن من المحتمل أن يكون تحولاً سعيداً ومفاجأة طيبة. وقد جعله البراندي الممزوج بالماء الذي احتساه، عندما يقرأ الصحيفة المحلية، يسرح متأملاً فيما حدث.

كانت هذه هي المرة الأولى منذ أن بدآ رحلة شهر العسل التي يتناول فيها شراباً من البراندي أو الويسكي دون أن يكونا معاً. لكنه لم يكن يكتب، وكانت مبادئه الخاصة تجاه الشراب، بألاّ يشرب إطلاقاً قبل الكتابة أو أثناءها. لا شك أنَّ من الجيد أن يعاود العمل، لكن ذلك سيأتي في حينه كما يعرف جيداً، كما ينبغي عليه أن يتذكر ألاّ يكون أنانياً بصدد ذلك، وأن يجعل مسألة الكتابة هذه واضحة على قدر ما يستطيع، وأن مسألة العزلة المفروضة هذه، ستكون شيئاً مؤسفاً ، وهو ليس فخوراً بها. كان على يقين بأنها سوف تتقبّل ذلك بشكل لطيف، وسيكون لديها مبرراتها، لكنه كره أن يفكر في الكتابة، في العمل، في البدء فيها وهما في مثل تلك الظروف التي هما فيها الآن، لا يمكن أن يبدأ أبداً دون أن يكون هناك وضوح بالطبع، وتساءل عما إذا كانت قد عرفت ما يفكّر فيه، وأن ذلك هو السبب الذي دفعها للتفكير فيما هو أبعد من الواقع والبحث عما هو جديد حتى لا يتحطّم شيء. لكن ماذا يمكن أن يكون ذلك الشيء؟ لا يمكن لهما أن يكونا ألصق ببعضهما أكثر مما هما عليه الآن، ولن يكون هناك سوء فهم بعد ذلك. ستكون هناك السعادة فقط، ورغبة كل منهما في الآخر، ثم الجوع والتزود بالأكل والبدء من جديد.

اكتشف أنه شرب البراندي الممزوج بالماء وأن الوقت تجاوز الظهيرة بكثير. طلب زجاجة أخرى وبدأ يركّز في قراءة الصحيفة. لكن الصحيفة لم تثر اهتمامه، وبينما كان يتطلع إلى البحر وشمس آخر النهار الثقيلة تطغى عليه سمع صوتها المخنوق وهي قادمة إلى المقهى قائلة: «هاللو يا عزيزي».

أقبلت مسرعة إلى المنضدة وجلست ورفعت ذقنها ناظرة إليه بعينيها الضاحكتين ووجهها الذهبي المنمش. كان شعرها مقصوصاً مثل الأولاد. ليس بين بين ولكن بشكل قاطع، ممشطاً إلى الخلف وكثيفاً كالعادة، لكن الجانبين قُصّا بدرجة كبيرة، حتى أن أذنيها اللتين كانتا غير ظاهرتين على جانبي رأسها، أصبحتا ظاهرتين، كذلك قصّ الشعر الداكن في رأسها حتى المنبت بشكل متدرّج إلى الخلف وناعم.

وقالت: «قبّلني أرجوك».

قبّلها وتطلّع إلى وجهها وإلى شعرها وقبّلها ثانية . .

قالت: «أيعجبك؟ تحسّس كم هو ناعم».

تحسسّ شعرها من الخلف.

- «تحسّس خدّيَ وما قبل أذنيّ. مرّر أصابعك على جانبي رأسي».

قالت: «أترى؟ هذه هي المفاجأة. أنا فتاة. لكنني الآن ولد أيضاً، وأستطيع أن أفعل أيّ شيء، أيّ شيء، وأيّ شيء».

قال: «اجلس هنا إلى جواري، ماذا تريد، يا أخ؟».

قالت: «أوه شكراً لك. سيكون لي حقوقك نفسها». ألا ترى أن المسألة خطيرة؟ أليس كذلك؟».

- «نعم. أدرك ذلك».

- «ولكن ألم أحسِنُ صنعاً بفعلي هذا؟».

- «ربما».

- «لا تقل ربما. كلا. لقد فكرت في ذلك. فكرت فيه ملياً. لماذا يتحتّم علينا أن نلتزم بقواعد الآخرين؟ ما نحن إلا نحن».

- «لقد استمتعنا بوقت طيّب ولم أشعر بالتزام نحو أيّ قواعد».

- «هل تسمح فقط وتضع يدك على شعري ثانية؟» فعل ذلك وقبّلها.

قالت: «كم أنت لطيف! وأنت معجب بشعري فعلاً. أستطيع أن أشعر بذلك وأن أقوله. ليس هناك ما يجبرك على أن تحبّه. فلتعجب به في البداية فقط».

قال: «أنا معجب به. خاصة ولك مثل هدا الرأس الجميل الذي يزداد جمالاً مع بروز وجنتيك اللطيفتين».

سألته: «ألا يعجبك من عند الجانبين؟ إنها ليست مجرد تصفيفة شعر أو شيء من هذا القبيل. بل هي قصة ولد حقيقية وليست مجرد موضة».

- «من الذي قَصّه لك؟».

- «الحلاّق في «أيجيس موريتس» الحلاّق نفسه الذي قصّ شعرك منذ أسبوع. لقد طلبت أنت منه أن يقصّ شعرك بطريقة

معيّنة، فطلبت أنا منه أن يقصّ شعري بالطريقة نفسها. كان لطيفاً جداً ولم يدهش على الإطلاق. لم ينزعج على الإطلاق، قال لي: بالضبط مثل شعرك؟ فقلت بالضبط. ألا يعني ذلك شيئاً بالنسبة لك، يا ديفيد؟».

قال: «أجل».

- «سيعتقد ضيّقو الأفق أن ذلك شيء غريب. لكننا ينبغي أن نكون مزهوّين بذلك. أنا أحبّ أن أكون مزهوّة».

جلسا هناك في المقهى يرقبان انعكاس الشمس الغاربة فوق البحر والغسق وهو يزحف على المدينة، وشربا البراندي الممزوج بالماء.

توافد الناس على المقهى ولم تصدر عنهم تلميحات غير مهذّبة عند رؤيتهم للفتاة، لأنهما كانا الأجنبيين الوحيدين في القرية، وقد أقاما الآن أكثر من ثلاثة أسابيع، وكانت هي ذات جمال رائع فأعجبوا بها. ثم ما كان من أمر اصطياد السمكة اليوم، وبالطبع دار حوار كثير عن ذلك الموضوع، لكن ذلك الأمر الآخر كان حدثاً كبيراً بالنسبة للقرية أيضاً. فلم يحدث على الإطلاق أن قصّت الفتيات المهذّبات شعورهن على هذا النحو في هذه المنطقة، وحتى في باريس. فلقد كان ذلك نادراً وغريباً، ومن الممكن أن يكون مقبولاً أو مستهجناً جداً، من الممكن أن يعني ذلك الكثير جداً، أو من الممكن أن يعني فقط إظهار جمال تكوين الرأس الذي لا يظهر أبداً في العادة.

أكلا شرائح اللحم نصف المطهوّة وبطاطس مهروسة ولوبيا صغيرة وسلاطة، وسألته إذا كان من الممكن أن يشربا «الناقل» قائلة: «إنه نبيذ عظيم للذين هم في حالة حبّ».

فكّر ديفيد، لقد كانت دائماً تتصرّف بما يتفق وسنّها بالضبط، التي كان حينئذٍ واحداً وعشرين عاماً. وكان فخوراً بها جداً من أجل ذلك. لكنها الليلة لم تَبْدُ على هذا النحو، فعظام خديها كانت تبدو واضحة بطريقة لم يرها أبداً من قبل، وعندما ابتسمت بدا على وجهها أنها منكسرة القلب.

* * *

كانت الحجرة مظلمة فيما عدا ضوء بسيط يأتي من الخارج. كان الجوّ بارداً حينئذٍ بفضلِ النّسيمِ ولم يكن غطاء السرير موجوداً عليه.

- «ديف، ألا يضيرك لو ذهبنا إلى التهلكة؟».

قال: «كلا، يا فتاة».

- «لا تنادني بفتاة».

قال: «حيثما أحتويك فأنت فتاة».

احتوى نهديها وما حولهما بين يديه بشدة وأخذت أصابعه تنبسط وتنفرج مستشعراً إيّاها وتلك النضارةَ النافرة بين أصابعه.

قالت: «إنها مواهبي ليس إلا. والجديد يكمن في مفاجأتي. تحسّسْ، كلا، اتركهما، سيكونان موجودين مكانهما، تحسَّس خديَّ وخلف رقبتي. أوه، يبدو ملمسه رائعاً جداً وحلواً ونظيفاً وجديداً. أرجو أن تحبّني يا ديفيد بالشكل الذي أنا عليه. أرجو أن تفهمني وتحبّني».

كان قد أغمض عينيه واستطاع أن يستشعر ثقل جسدها الطويل الخفيف فوقه، ونهديها يضغطان على صدره وشفتيها فوق شفتيه. وبينما هو راقد أحسّ بشيء ما، وإذ بيدها تتحسّسه وتبحث في أسفل فساعدها بيديه، بعد ذلك استلقى في الظلام ولم يكن يفكر في أيّ شيء على الإطلاق، وأحس فقط بالاكتئاب والغربة في داخله. قالت: «الآن ليس في استطاعتك أن تقول أيّنا هو الآخر، أتستطيع؟».

- «كلا».

قالت: «أنت تتحول، أوه تتحوّل، أنت تتحوّل. نعم أنت تتحوّل وأنت فتاتي كاترين. أرجوك أن تتحوّل وتصبح فتاتي وتَدَعني أحتويك؟».

- «أنت كاترين».

- «لا، أنا بيتر. أنت فتاتي الرائعة كاترين. أنت جميلتي المحبوبة كاترين. كم كنت رائعاً جداً حتى تتحول. أوه، أشكرك يا كاترين، كثيراً جداً. أرجو أن تفهم. أرجو أن تعلم وتفهم. سأمارس الحب معك إلى الأبد».

في النهاية كان كلاهما منهمكاً للغاية وجائعاً، لكن الأمر لم ينته. رقدا جنباً إلى جنب في الظلام وأرجلهما متلامسة ورأسها على ذراعه. كان القمر قد طلع وكان بالحجرة شيء قليل من

الضوء. مرّت بيدها في اكتشاف أسفل بطنه دون أن تنظر وقالت:

- «هل تعتقد أنني شرّيرة؟».

- «بالطبع لا. لكن منذ متى فكرت في ذلك؟».

- «ليس طوال الوقت. لكن فكرت بما فيه الكفاية. كم كنت رائعاً حتى سمحت لذلك أن يحدث».

وضع الفتى ذراعيه حول الفتاة واحتضنها بشدّة وأحسّ بنهديها الرائعين على صدره وقبّلها في فمها الحلو. احتضنها بشدّة، وداخله كان يقول وداعاً، ووداعاً، ووداعاً.

- «دعينا نستلق ساكنين جداً وهادئين يحتضن كل منا الآخر ولا نفكر على الإطلاق». قال ذلك على حين كان قلبه يقول وداعاً يا كاترين. وداعاً يا فتاتي الحبيبة، وداعاً، وحظاً سعيداً، ووداعاً»[1].

(١) هذا هو الفصل الأول من رواية «ارنست همنغواي» التي نشرت مؤخراً بعد مرور أعوام على وفاته. وتصدر هذا الشهر عن دار الآداب بترجمة الشريف خاطر.

بالسكين ينقش الفارس شمس الوطن

محمود علي السعيد

إلى الفنان الراحل محمد أبو صلاح

تدقُّ على القلب سراً
يحلّقُ في الريح طيرُ السلامه
تدقُّ على القلب جهراً
تغصّ على مفرق الشفتين
منك ابتسامه
تدقُّ عليَّ الفصولَ جميعاً
أقبّلها واحداً واحداً
لأنكَ فيها
وأسكِتُ بالملحِ جرحَ الحمامه
أتاكَ الربيعُ
لقد كنتُ أولى
ولكنَّ حدَّ الصراط استقامه
أتاكَ الخريفُ
قطيعٌ من الغيم ترعاهُ
منك اليدان
وزمجرة الريح تُفصحُ
عن دمعة جفّفتها الأصابعُ
عن مقلةٍ مستهامه
أتاك الشتاءُ

على موقد الثلج
تلهجُ فيكَ الحدائقُ دفئاً
وتنشدُ مجد القيامه
أتاكَ من الصيفِ نضجُ المواسم
فيضُ المسرّات والمرتقى
تعال أبا الصلح نصبغ قمصاننا
بعطر فلسطين حتى انبلاج الرصاص
تعال أبا الصلحِ
أثمر في القلب زهرُ الأجاص
فلسطينُ ترعش لا تبتئس
تنكّبْ من القبر شاهدةً
شعَّ فيها الخلاص
أبا الصلح كل الجهات مرايا
وأقنعةٌ لا تُطاق
من الأفق يصعبُ
أن تستبيكَ الطيورُ
من البحر يسهلُ
أن يصطفيكَ السمكْ
وتنحبُ في حضرة اللونِ

منكَ الحكايا
أبا الصلح فيكَ تمر الجهاتْ
وبوصلة الوقت أنّى اتجهتْ
إليكَ تشيرُ
فأسكبُ كأسَ التداوي
من الخمر وجداً
وأكتبُ فيكَ الوصايا
فلسطينُ تعطيكَ مجد التضاريس
اضحك لها
ودعدٌ تجسّد فيك الرسالةَ
ترنيمة من صفاءِ الحقول
وقبّرةٌ كم تغنّي أخاها
على ريشة من نسيج الفصول
أبو الصلحِ نصفان
نصفٌ تبايعهُ الشمس
وقت اشتعال الضحى
ونصفٌ يبايعهُ الليلُ
وقت احتراقِ الغسق
أبا الصلح

قلبي يغنّي مع الريح دمعاً
أسائلُ فيه الورق
أسائل فيه فلسطين
عمقَ الجراح
وغدر السلاطين جهراً
وطعن الصديق على المفترق
أسائلُ فيه الذين تنادوا
أمام أنبجاس الرصاص
على طفلةٍ في السرير
على وردة في الجبال
على جثة في الغرق
أناشدُ فيك الذين تباروا
على سلعة في العراء الجديدِ
على رقصةٍ في الفضاء المدمّى
على قُبلة في جحيم الشفق
أناشدُ فيك الإخاء القديم
أناشدُ فيك من العشق نجوى
ودَادَ المواقف والمنطلق
أناشد فيك ابتهاج القرى
وسلطنة الكأس حتى حدود الكآبه
فلولاكَ ماذا تساوي المشاويرَ؟

ماذا يساوي المكانُ، الزمانُ
دقائق وجدٍ
حدائق شوق
وماذا يساوي الألق؟
أبا الصلح سطّر فلسطينَ
في القلب موجاً
على شاطىء الشمس تصخبُ فيها القواربْ
رمال الصحارى
إذا هودج العشق
شبَّ على القوم سيفاً يحاربْ
سئمتُ المدينة
قوساً تلوّح للريح
قولاً يجافي الصراحه
سئمت من الحقل سنبلةً
غصّ فيها المدى
من الرقص أصبعةً
لا تشير إلى الصدر
وقت انفجار الصدى
سئمتُ أبا الصلح عُهر الرجال
على صرخة من سبايا صفدْ
من القوم فِكراً

تروّج فيه البضاعَةَ أُنثى
سئمت الصلاة - تيمّم شطر فلسطين فيها -
لصوصُ القبائل
يصدحُ صوتُ الولدْ
سئمتُ الحقيقة وجهاً
تمرُّ عليه المساحيقُ صُبحاً
وتغفو عليه البلدْ
سئمتُ أبا الصلح
إلاّكَ والكأس والمرتجى
قصيدة لونٍ
تداوي من القلب نبض الرؤى
فأخطىء فيك العددْ
سئمتَ تكاليف هذا الزمن الشقيَ
سئمتُ العقيدةَ والمعتقدْ
سئمتُ أبا الصلح
إلاّكَ والكأس والمرتجى
تعالَ لأمسك فيكَ فلسطينَ
أمسك فيكَ الضحايا
تعال فقد ضجّ بالشوق
قلبُ الصبايا
تعالَ فقد ضجّ بالشوق
قلبُ الصبايا

النموذج الخارجي للمعارضة في الاسلام*

سماح أدريس

يُخبرنا ابن هشام المتوفّى في سنة ٢١٣ هـ. أنّ النبيّ محمّداً ﷺ كان يوزّع غنائم إحدى الحروب على قومه حين تصدّى له رجلٌ من قبيلةِ تميم مُنْكِراً عليه قِسْمَتَه ونازعاً عنه صفةَ النبوّةِ قائلاً: «يا مُحَمّدُ! اتقِ اللّه واعدِلْ بين القوم!» فاستشاط النبيُّ غضَباً وصاحَ بذي الخُوَيْصِرَة: «وَيْحَكَ! إن لم يكن العدلُ مِنّي فَمِمَّن يكون؟». وأكْمَلَ النبيُّ الحديثَ المشهورَ المنسوبَ إليه: «سيخرُجُ من ضيضىء هذا الرجل قومٌ يمرقون من الدّين كَما يمرقُ السَّهْمُ مِن الرَّمِيَّة».

واستناداً إلى العديد من المُؤرِّخين كابن الجَوْزي، والعديد من «كُتَّابِ الفِرَق» كالمَلَطِي، فإنّ ذا الخُوَيْصِرَة أو حرقوصاً بن زهير كانَ أوّلَ خارجيّ في الإسلام.

سنبحثُ لاحقاً فيما إذا كان هذا الحديث مِمّا رُوِيَ عن النبيّ بالفِعْل، أو أنّه قد (نُحِلَ) على ألسنة أعداءِ الخوارج. إلاّ أنّ ممّا يستوجب التوقف عنده الآن الحقائقُ التالية:

١ ـ الحقيقة الأولى تتمثّلُ في النظرةِ المُعَادِيَةِ لعقيدَةِ الخوارج. وفي هذا المجال فإنّ كِلا الفريقَيْن: السُّنّة والشّيعة، يتَّفِقُ على أنّ الخوارج لم يفهموا جوهَرَ الرّسالةِ الإسْلاميَّة. إنّ الخوارِج، في رأي هؤلاء، فرقةٌ متشَدِّدةٌ مُتطرِّفَةٌ في تأويلها الإسلامَ إلى حدّ أنّها تُقْصي النبيَّ نفسَهُ عَنْه ـ وهو موقفٌ يحتاجُ مع نقيضِهِ، إلى جدالٍ لَيس هنا مجالُه.

٢ ـ الحقيقةُ الثانية تكمن في أنّ ذَلك الخارجيّ حرقوصاً كان من جملة الثائرين على الخليفةِ الراشدي الثالث عُثْمان بن عَفّان. كما أنّه صارَ واحداً من الرموزِ الأساسيّةِ التي عَارضت قرار عليّ بالتحكيم في معركة صفّين. زِدْ على ذلك أنّ حرقوصاً هذا ـ استناداً إلى المصادر ـ كانَ واحداً من اثنَيْن قَادا الجنودَ و «القُرّاء» الذين انْسحَبوا من جَيْشِ عليّ بعد صفّين وانتَبَذوا ناحيةً يُقالُ لها النَّهْروان، حيثُ قُتِلَ في معركة كُبرى دارت رحاها بين «المُحَكِّمَة الأوائِل» وجيش عليّ بن أبي طالِب.

٣ ـ الحقيقةُ الثالثة التي نسْتَشِفها من حادثة حرقوص مع النبيّ هي أنّ حرقوصاً ينتمي إلى قبيلةِ تميم، وهي قبيلَةٌ وفَّرتْ لحركةِ الخوارج ـ وبخاصةٍ لجَناحِها الأشدّ تطرّفاً والذي عُرِفَ فيما بعدُ بالأزارِقَةِ ـ معيناً لا ينضبُ من المُحاربين والقادة المميّزين كنافِعِ بن الأزْرَقِ وقَطريّ بن الفُجَاءَة وعُبَيْدة بن هلال اليَشْكُريّ.

٤ ـ الحقيقةُ الرابعة والأخيرة التي تخبرنا إيّاها الحادثة

(*) تعريب الورقة التي ألقاها المحاضر بالإنكليزية في مؤتمر دارسي الشرق الأوسط MESA الذي عُقِدَ في مدينة بوسطن بالولايات المتحدة الأميركية في أواخر السنة الماضية.

المذكورة وتُساعدنا لاحقاً على دراسةِ حركةِ الخوارج تتمثّل في أنّ حرقوصاً هذا قد أتيَ على ذكره مرةً واحدةً على الأقلّ في الشّعرِ الخارجي. فها هو ابنُ سَهْمٍ المُرادِيّ يتطلّع في إحدى قصائدِه[1] بعَيْنِ الشَّوْقِ إلى الشّهادةِ كَيْما يُلاقي المؤمنِينَ الأقْحاحَ أَمْثالَ حرقوصٍ ومِرْداس.

وإنّما تَهدفُ وَرَقتي هٰذه إلى محاولة تبيان كَيْفَ أنّ حركةَ الخوارج، حتى تاريخ موت قَطَري سنة ٧٧ هـ، وَعَتْ ذاتَها كنموذجِ معارَضةٍ من داخِلِ الأُطُرِ الإسلاميّة، وتبيان نسبة نجاح هذه الحركة في تَجسيدِ هذا الوعي بالذات على أرضِ الواقع. غَيْرَ أنّي أَوَدُّ قبلَ الشروع في هذه المحاولة أن أُحدِّد مصاعِبَ أساسيّة تعترضُ سبيلَ أيِّ باحثٍ في العقيدَةِ والتطبيق الخارجيَّيْن.

أمّا المشكلةُ الأولى فَتتعلّقُ بالمصادر الحيَّةِ التي وَصَلتْنا، والتي تكادُ أن تَنْبع من شَتَّى المشارِبِ والايديولوجيّات باستثناءِ تلك التي تمتُّ بأي صلة للخوارج أَنْفُسِهم!. على أنَ إدراك هذه المشكلة لا يُقلِّلُ إطلاقاً من أهميّة هذه المصادر ومن حقيقة أنها لازمة لدراسةِ الخوارج. فمجرّد أن تكون هذه المصادر غير قابلةٍ للاستعاضةِ عنها (بأخريَاتٍ) يَحْكُمُ إلى حدٍ بعيد العلاقة بينها وبين الباحث، وهي علاقةٌ تكادُ أن تكون أحاديَّةَ الجانِب. أضِيف إلى ذلك أنّ هذه المصادر تَتَضمّنُ ـ فيما تَتَضمّن ـ الأدبَ الخارجيّ، وهو «التاريخ» الوحيد ـ إذَا جازَ لي التعبير ـ الذي كتبه الخوارج انفُسُهم لِيُعبِّروا عن حقيقتهم هم.

إلا أنَّ ذلكَ الأدب (وهُنَا انتقِلُ إلى المُشكلةِ الثانية) قَليلٌ. فالحَالُ أنّ المصادِر لا توفّر لنا إلاّ شعرَ أربعةٍ وخمسين شاعراً معلوماً على امتدادِ تلكَ الفترة (أي حتى سنة ٧٧ هـ)، بينهم تسعةٌ وعشرون شاعراً لم يكتبوا سوى قصيدةٍ واحدة. . بل إنّ بعض هذه القصائد لا يتجاوز البَيْتَ الواحِدَ! زِدْ على ذلك أنَّ المرءَ يعتريه الشكُّ حول نسبة بعض هذا الشعر للخوارج، لا سيّما ذاك الذي يُبالِغُ في مقدرةِ المُهَلّب بن أبي صُفْرَة (عدوّ الخوارج اللّدود) إلى حد إبراز تفوّقه، وهو أمرٌ يتجاوز ما نعرفه من شعرِ «المُنْصِفات». بالإضافة إلى ذلك كُلّه، فإنّ شعر الخوارج بشكلٍ عام أكثرُ عنايةً بتصويرِ حياتِهم الحربيَّة وتَفانيهم في القِتالِ مِنه بِرَسْمِ الموقفِ الايديولوجي الذي اتّخذوه بخصوص مسائل جوهريّة كالخِلافَةِ ونحوها. وإذا حَوّلنا أَنْظارنا شَطْرَ النَّثر الخارجي، فإنّ الخُطَبَ والرَسائِلَ التي كتبوها خلال تلك الفترة تخطّ معالِمَ وعيهم بالذات على نحوٍ أشدّ وضوحاً، ومردُّ ذلك على الأرجح إلى الأسلوب النثري الذي هو أكثر تأهيلاً للتعبير عن الجدالِ الايديولوجي من الأسلوبِ الشعري. ولكن الخُطَبَ والرَّسائِلَ، بدَوْرِهَا وخلافاً لتوقُّعات أيِّ باحث، قليلَةٌ هي الأخرى ومُنصَبَّةٌ على الخطط والأوامِرِ العسكريَّة.

على أنّ ما سبقَ لنا أن ذكرناه حول الأخبار التاريخيّة المبعثرَةِ في المصادِرِ (المعاديَةِ للخوارج) يفرضُ شيئاً من نفسِه على أدبِ الخوارِج. فإذا كانَ الأدبُ انْعِكَاساً للأديب (وهي نظريّة قديمَةٌ، وباهِتَةٌ، لأنّها لا تأخذ بعين الاعتبَارِ قضايا أساسيّة لا مجالَ لشرحها الآن) فإنّ شعرَ الخوارج وخطبهم ورسائِلهم تبقى مصدراً لا غنى عنه لدراسةِ حركتهم التاريخيّة والاجتماعيَّة.

* * *

لِنَعُدْ إلى حادثة حُرقوص (وأنا أعلم ما يُسبّبه هذا الاسم من غَيْظٍ عند البعض من أعداءِ الخوارج ومُحبّيهم على حدّ سواء!). استناداً إلى بعض أعداء حركة الخوارج، فإنّ هذه الحادثة تُمثِّلُ لهم دليلاً قاطِعاً على أنّ الخوارج لم ينطلقوا بعد حادثة صفّين بل قبل ذلك بكثير. لقد عبّر حرقوص، في الحقيقةِ، عن مبدأ أساسي لِمن سَيُصبحون في المستقبل خوارجَ، ألاَ وهو المبدأ القائل بأنّ الخلافة الحقّة يجب أن ترتكزَ إلى العَدْلِ الاجتماعيّ والاقتصاديّ. وفي رأيي أن «اصطناع» أعداء الخوارج يكمن في محاولة هؤلاء «الأعداء» تطبيق (أو «سَحْب») مبدأ الخوارج ذاكَ على النبيّ نفسِهِ، بالرغمّ من أنّ الخوارج قد نسبوا، في غيرِ مرّة، العدالة والتُقى إلى النبيّ. فها هو عُبَيْدَة بن هلال القائد والشاعر الأزرقي يصرّح[1]:

ولكن نَقولُ: الحُكْمُ للّٰهِ وَحْدَهُ ... وباللّٰهِ نَرْضَى والنّبيِّ المُقرَّبِ

وها هو عِمْران بن حطّان يؤكّدُ[2]:

(١) شعرُ الخوارج، جمعه وَقدّمَ له د. إحسان عبّاس، دار الثقافة: صفحة ٦٢.

(١) شعر الخوارج: ٩٤.
(٢) المصدر السابق: ١٧٢.

وكذاكَ دينٌ غيرُ دينِ مُحمَّدٍ
فـي أهْلِـهِ حَرَجٌ وضيقٌ صُدورِ

كذلك يفعلُ شاعرٌ خارجي ثالثٌ[1] إذ يجزم:

أضْربُ بالسَّيْفِ على حُكمِ النَّبي

وفي الحقيقة، فإنّ الخوارجَ مُجمعون على أنّ القِيادة المسلمة المُثلى قد تمثَّلها كلٌّ من النبيّ والخليفتين الراشدَيْن الأوّلَيْن. لكنّ المشاكل ابتدأت مع عثمان، وتحديداً في النّصف الثاني من خلافته. يقول عبيدة بن هلال[2]:

«استخْلَفَ النّاسُ أبا بَكْرٍ، واستَخْلَفَ أبو بكرٍ عمرَ؛ فأبو بكرٍ وعمرِ كلاهما عملَ بالكِتابِ وسُنَّةِ رسولِ اللّه. ثمَّ إن الناس استخلفوا عثمان، فحَمَى الاحماءَ وآثَرَ القُربى واستعمَلَ الغيَّ ورَفعَ الدّرة ووضعَ السَّوْط ومَزَّقَ الكِتابَ وحقرَ المُسلِمَ وضربَ منكري الجور وآوى طريدَ رسول الله[3] وضربَ السابقين بالفَضْلِ وسَيَّرهم وحرَمهم[4]. ثم أخذَ فيْءَ اللّه الذي أفاءَهُ عَليهم فَقسَّمه بين فُسَّاقِ قريشٍ ومُجّان العَرب».

وقد ركَّز الخوارج استناداً إلى المبدأيْن القُرآنيّين ﴿ الأمرَ بالمعروفِ والنّهيُ عن المُنْكَرِ﴾ و ﴿ إنَّ أكْرَمَكُم عنـد اللّـهِ أتْقاكُم ﴾، على فَداحَةِ الخطأ الذي ارتكبَه أولئكَ الذين حَصروا الخلافة في قريش. فكانوا (أي الخوارج) يؤكّدون أنّ النبيّ نفسه قد حَذّرَ القَوْمَ من القَبليّة إذْ قال في خطبةِ الوداع: «يا أيُّها النّاسُ إنّ الهكم واحدٌ وأباكم واحدٌ. كُلّكم لآدم وآدم من تراب... لا فضلَ لعربيّ على أعجميّ إلاّ بالتقوى».

والحقيقةُ أنّ الخوارج (أو الشُراة) لم يعبّروا على وجهِ الاجمال عن عداوةٍ لقريش في حدّ ذاتها: فَعلى سبيل المثال نذكُرُ أنّهم أجابوا رسولَ عليّ إلى النّهروان بقولهم: «لَسْنا نُتابِعكُم أو تأتونا بمِثْلِ عُمرَ». وهنا ينبغي القول إنّ عمر كانَ قد كرّسَ مبدأ «السّابقَةِ في الإسلام» الذي وصفه مارتين هيندز Martin Hinds بأنّه المبدأ الأساسي الذي استَنَدَ إليه التنظيمُ الاجتماعي آنذاك ووفَّرَ وحدةً كُلّيةً لمجتمعٍ يتضمّنُ أنساقاً متغيّرة «من التحالفات بين العشائر ومجموعاتِ العشائر». على أنّ الباحثَ لا يفوته أن يُلاحظَ أنّ الأدبَ الخارجي لا يخلو من عباراتٍ تُفيدُ بأنّ مفهومَ الخوارج للعدالة لم يكن إسلامياً فَحَسْبُ، بل كان ممزوجاً بشيءٍ من الروح القبليّةِ والميول المعادية لِقُرَيْش. ففي حين نسمعُ عيسى بن فاتك يجزم بأنّ لا أبَ له سوى الإسلام[1]:

أبـي الإسـلامُ لا أبَ لي سواهُ
إذا فخـروا بِبَـكرٍ أو تَميمِ

نَرى عِتبانَ يُنشد قائلاً[2]:

فـلا ضَيْرَ إنْ كانـتْ قريش عِداً لنا
يصِيبـون مِنّـا مَرَّةً ونُصيبُ

وشَبْيلاً يُصَرّحُ متفاخِراً[3]:

أَلَـمْ تَرَ أنَّ اللّـهَ أنْـزَلَ نَصرَهُ
وَصَلَّـتْ قريشٌ خَلْفَ بكْرِ بـنِ وائِلِ

حتى قطري بن الفجاءة، القائد الأزرقي الشهير، يُنادي على أعدائه بأسماءِ قبائِلهم، واحدةً بعد الأخرى، كأنّ الأعداء ليسوا كفّاراً وحسبُ وإنّما هم كُفّارٌ ينتمون إلى قبائِلَ مُحَدَّدَةٍ[4]. وقبله يقول نافع بن الأزرق في قصيدته الوحيدة التي وصلتنا إنّ قتلَ مسعود هو انتقامُ تميم من الأزْد[5]!.

وحقيقة الأمر أنّ غالبيّة القُرّاء الذين شكّلوا الثقل الأساسي في حركةِ الخوارج بعد التحكيم، كانوا ينتمون إلى أصولٍ قبليّة، لا سيّما إلى بكرٍ وتميم. فتميم، على سبيلِ المثال، لم تَسْتَسغ أن يستولي فرعٌ من قريش على السّلطة ويحجبها عنها وهي (أي تميم) من هي بين قبائِلِ مُضَر! على أنّ التوسُّع في هذا المجال لَيس من أهدافِ هذه الورقة القصيرة. يكفي القول إنّ ما قد يبدو تلازماً ظاهراً بَيْنَ الإسلام والقبليّة في تكوين مبدأ الخوارج في العدالة لا يُقلّل قَيد أنملةٍ من تفانيهم الرائع في الإسلام. فمن

---

(1) هو الخيْبَريُّ. المصدر السّابق: ٢٠٥.
(2) تاريخ الطبري، سنة ٦٣.
(3) في إشارة إلى مروان بن الحَكَم.
(4) في إشارة إلى أبي ذَرّ الغفاري وغيْره.

(1) شعر الخوارج: ٥٨.
(2) المصدر السابق: ١٨٢ - ١٨٣.
(3) المصدر السابق: ٢٠٨.
(4) القلماوي، سُهَيْر: أدب الخوارج في العصر الأموي. مطبعة المعارف، القاهرة.
(5) شعر الخوارج: ٦٨ - ٦٩.

جهةٍ أولى، نُلاحِظُ أنّ النزعةَ القبليَّة لم تكن حِكْراً على الخوارج وحدهم، بل إنّ تلك النزعة تكادُ تكون أشد بروزاً في أدب أعدائهم (الشيعة أو الأمويين). ومن جهةٍ ثانية، فإنّ مبدأ الإسلام في المساواةِ الاجتماعيّة قد كانَ له تأثيرٌ أعظمُ في تكوين الفِكر الخارجي من النزعات القبليّة.

* * *

منذ وقعة صفّين والخوارجُ يتفاخرون أمامَ أعدائهم بأنّهم قد أدركوا التأويل الوحيد الصحيح للإسلام. وهذا هو السبب في رفضِهم إيقافَ الحرب ضدّ جيش معاوية في صفّين. فاللّه - على حدّ تعبير أحدهم لرسول عليّ - قد حرَّم السِّلْمَ بينَ المُسلمين «وأهلِ الحَرْب» مُذ نزلت على النبيّ آيةُ البراءة تستثني من أهل الحرب دافعي الجزْيَة. وقد أقرّ الخوارج بأنّه «قد كانَتْ مِنْهم زلّةٌ حين رضوْا بالحكمين (أبي موسى وابن العاص)»[1] وأنّهم على استعدادٍ للتكفير عن خطأهم، وهم يُطالِبون عليّاً بالمِثْلِ قبل أن يستطيعوا التّسليمَ له بالخِلافة. لقد اعتقد هؤلاء أنّ عليّاً قد كَفَر إذ قبل التحكيم، فما كانَ مِنهم إلاّ أن اجتمعوا لتدارس الموقف. وهنا يطلُّ من جديد وجهُ صاحِبنا حرقوص وهو يقول: «إنّ المتاع بهذِه الدُّنيا قَلِيلٌ، وإنَّ الفِراقَ لَها وشيكٌ، فلا تَدْعونّكم زينتُها وبهجَتُها إلى المُقَام بها ولا تُلفتنّكُم عن طَلَبِ الحقّ وإنْكارِ الظُّلْم»[2].

وشعَرَ المجتمعون بحاجةٍ قُصوى إلى «تنظيم» يتضمّنُ العناصِرَ التالية، وهي[3]:

١ - الوليّ، تعتمدُ عليه أمّة المسلمين وبه تلوذُ - «وليٌّ، يكونُ عِماداً وسِناداً».

٢ - الرّايَةُ، «يحفُّ بها الشُّراةُ ويرجِعُونَ إليْها».

٣ - نقطة انطلاقٍ لأعمالِهم القادمة، تكون في الوقت نفسِهِ دارَ هِجْرَةٍ يحجُّ إليْها المؤمنون من كُلِّ حدبٍ وصَوْب، كَما حجَّ الرسول من دار الكفرِ إلى دارِ الإسلام. على أنّ الخوارج لن يقفوا في هذه الأثناء مكتوفي الأيدي بانتظار الحُجّاج الجُدُدِ، بل سَيُنظّمون «حروبَ عِصَابات» استنزافِيَّةٍ ضدّ دار الكُفر بهدفِ تحويلِها إلى دارِ إسلامٍ[4].

* * *

وكانَ أن تصلَّبَ الموقف الخارجي نتيجة الأحداث التي أعقبت صفّين. فمعركة النهروان التي قُتِلَ فيها آلافُ الخوارج على أيدي جيش علي إنّما صارت ترمز للخوارجِ الجُدد بما رمزت إليه كربلاء بالنسبة للشيعةِ الجدد. بعد هذه المعركة باتَ المرءُ يشهدُ القادة الخارجيّين يُذكّرون أتْباعهم «بالسَّلفِ الصّالِح»، بل إنّ تياراً عارماً من الإحساسِ بالذّنب تنامى لدى الخوارجِ الجدد لأنّهم تخلّفوا عن نجدة إخوانهم في تلك المعركة وما تلاها من المعارك الأولى ورغبةً صلبةً في ضرورةِ التكفير عن خطيئتهم وانتهاج السبيل الذي نهجه السلف الصّالِح. إنّ مبدأ السلف الصّالح (وما أعقَبَهُ من شعورِ الذنب والرغبة في التكفير) لم يوفّر لحركة الخوارِج «رموزاً» للثورةِ على الظُّلم فَحَسبُ (وهذا أمرٌ ذو شأنٍ في حدّ ذاتِهِ)، بل سَاعَدَ على تطوير خططِهم المستقبليَّة.

لقد بدا لهم العدد غيرَ ذي قيمَةٍ؛ فها هو أبو بلال مرداس، على رأسِ أربعينَ من «الشُّراةِ»، يهزمون ألفيْن من «الكُفّار» في موقعةِ آسَكْ[5]. كما أنّ تلكَ المعركة أثبَتَتْ للأزارقة على نحوٍ لا يقبَلُ الشكَّ «سلميَّة» أبي بلال وعدم أهليَّتها لتحويل حروب الخوارجِ إلى نصرٍ مبين: فأبو بلال لم يجمَع الخَرَاجَ من النّاس حينما «خَرَجَ» من البصرة باتجاهِ «دار الإسلام» في الأهواز؛ فضلاً عن أنه لم يُمَارِس «الاستعراضَ» (وهو قَتْلُ أزواجِ الكُفّار واولادهم في دار الكُفر). إنّ تكتيكاً جديداً يفرضُ نفسَه على الخوارج إن هم عزَموا على النّصر؛ هذا ما اعتقده نافعُ بن الأزرق زعيمُ الخوارج الجديد. وقد شدّد هذا التكتيك على كونِ سُكّان المِصْر، بمن في ذلك الأطفال، لا يقلّون كُفراً عن حَاكِم ذلك المِصْرِ عَيْنِه، وبالتالي فإنّه من الحَلال مُصَادرةُ

---

(١) نصر ابنُ مُزاحِم المِنْقري: وقعة صفّين: ٥١٣.

(٢) الطّبري: تاريخ الطبري، صفحة ٣٣٦٣ من طبعة De Geoje.

(٣) المصدر السابق.

(٤) أنظر رضوان السيّد: مفاهيم الجماعات في الإسلام، دار التنوير، بيروت.

(٥) وفي ذلك يقول عيسى بن فاتك:

أألفا مُؤْمِنٍ فيما زَعَمتُم ... ويهزِمُهمْ بآسَكَ أربعونا

كذبتُم ليس ذاكَ كما زعمتُمْ ... ولكنَّ الخوارجَ مؤمنونا!

(شعر الخوارج: ٥٤)

أموالهم وقَتْلِ أطفالهم. ومِمّا شَحَذَ مَن موقف نافِعٍ في أعين أتباعِهِ أنّ سكّان البَصْرَة عاونوا القيادَة الزُّبَيْرِيَّة في الهجوم عَليهم. غير أنّه كان على نافع أن يلجأ إلى القرآن ليدعَم حجتَه/ تكتيكه لا سيّما في شقّها المُتَعلّق بالأطفال، أي في أن أطفالَ الكفّار هم كُفّار بالقُوّة:

﴿ رَبِّ لا تَذَرْ على الأرْضِ من الكافرينَ دَيّاراً، إنّكَ إنْ تَذَرْهُمْ يُضِلّوا عِبادَك، ولا يَلِدُوا إلاّ فاجِراً كفّاراً ﴾[1].

* * *

إنّ انبثاق فكر الأزرَقي قد أذَّنَ بنهاية الخوارج كحركةٍ سياسيّةٍ عسكريّة. وقد يبدو هذا الأمرُ غريباً بعضَ الشيء: فمن المعلوم أنّ حركة الخوارِج، بقيادة نافع، قد أتاحت لأتباعها سيطرة مؤقّتة على كِرمان، وفارس، وغيرهما من المناطقِ الشرقيّة، وهدّدت تهديداً خطيراً البَصْرة لعشراتِ السّنين. ولكن على الرغمِ من ذلك، فإنّ نافعاً عَيْنه هو الذي عَجّلَ في ظاهِرةِ الانشقاق داخِلَ الحركةِ الخارجيَّة، من خِلاَل تأويله لبعضِ الآياتِ القُرآنيّة. هُنا أيضاً يبدو من الأهميّة بمكان ملاحظةُ أنّ جميع الفِرَقِ الخارجيّة لجأت إلى القرآن والحديث بحثاً عن المبرّر الديني لفِكر كُلٍ منها. لقد سبق لنا أن رأينا تبرير نافع «القُرآني» لظاهِرةِ الاستعراض. في مواجهةِ هذا التبرير «المزعوم»، ينتصِب نجدة بنُ عامرٍ وهو زعيم فرقةٍ أُخرى من فِرق الخوارج، ليؤكّد لنافع أنّ قَتْلَ الأطفالِ والنّساء محرّم بدليل قول الله:

﴿ ولا تزِرُ وازِرَةٌ وِزْرَ أُخرى ﴾[2] و ﴿ لَيْسَ على الضُّعَفاءِ ولا عَلَى المَرْضَى ولا على الذينَ لا يجِدونَ ما يُنْفِقون حَرَجٌ إذا نصحوا لِلّهِ ورسولِه ﴾[3].

وفي حين كان نافع يُشدّد على أنّ الجهادَ فرضٌ والتَّقِيَّةَ حرامٌ مُسْتَنِداً إلى الآياتِ التالية:

﴿ إنّ الذين يكتُمونَ ما أنْزَلْنا مِن البيِّناتِ والهُدَى مِن بَعْدِ ما بَيّنّاهُ للنّاسِ في الكِتابِ، أولئكَ يَلعَنُهم اللّهُ ويلعنُهم اللاعِنون ﴾[4]. و ﴿ يُجاهِدُونَ فِي سبيلِ اللّهِ ولا يَخافُونَ لَوْمَةَ لائِمٍ ﴾[1]. كانَ نجدة يُصِرّ على أنّ التقيَّةَ و «القعودَ» جائِزان في الإسلام: ﴿ إلاّ أن تَتّقوا مِنْهُم تُقاةً ﴾[2] و ﴿ وفَضّلَ اللّهُ المُجاهِدِينَ على القاعِدِين أجْراً عظيماً ﴾[3].

فيعودُ نافع ليُبيّن لنجدة ولاتباعِهِ أنّ القعود قد كان في وقتٍ من الأوقات جائزاً، وذلك حين «قُهِرَ» النبيُّ وصحابتُه. أمّا في غير هذه الحَال، فإنّ القُرآنَ ـ في رأي نافع ـ واضِحٌ لجهةِ تكفير القَعَدَة: ﴿ وقَعَدَ الذين كَذَبوا الله ورَسُولَه ﴾[4].

* * *

هذه الخلافات الايديولوجيّة داخِلَ حركة الخوارج أعاقت تجسيدَ «النموذج» الخارجي على أرضِ الواقع وعَجّلت بالتالي في حفر قبرٍ لهذه الحركةِ. فقد تمزّقت حركتهم وتشعّبت إلى أربع فرقٍ عريضة هي الأزارقة والصّفريّة والنَّجديَّةُ والإباضِيَّة. ولم يكتفِ الخوارج بما جنوه على أنفسهم (ولم يجنِه أحدٌ عليهم) حين انشقّوا على بعضِهم بعضاً، بل أغرقوا في الصِّراعِ حول مسائِل غير أساسيّة بل تافهة على نحوِ ما عَبّر أحد شعرائهم بقولِهِ[5]:

قُلْ للمُحِلّينَ قد قَرّتْ عيونُكم
بفُرْقَةِ القومِ والبغضاءِ والهَرَبِ
كُنّا أناساً على دينٍ ففَرّقَنا
قَرْعُ الكَلاَمِ وخلطُ الجِدِّ باللّعِبِ
ما كانَ أغْنَى رِجالاً ضَلَّ سَعْيُهُم
عن الجِدالِ وأغْناهُم عن الخُطَبِ!

أما السَّبَبُ الثالِثُ في رأيي لِفَشَلِ النموذَجِ الخارجي، فإنّه يكمن في خيانتهم لبعضِ مبادئِهم الأساسيّة. وتتجلّى مظاهر هذه «الخيانة» في حوادث عدّة: فمثلاً حين اندلعت حربُ تميمٍ والأزد في البصرة سنة ٦٥ ـ ٦٦ هـ، وجدنا خوارجَ تميمٍ يُناصِرون قبيلَتَهم في حربها ضِدَّ الأزْد! كما وجدنا، لاحقاً، بعضَ «المجاهدين» (أي اللاقاعدين) من الأزارقةِ «يهربون» فجأةً من ميدان الوَغى، على نحو ما اتُّهم قطريّ نفسه بذلك.

(١) سورة نوح: ٢٦.
(٢) سورة الأنعام: ١٦٤.
(٣) سورة التوبة: ٩١.
(٤) سورة البقرة: ١٥٩.

(١) سورة المائدة: ٥٤.
(٢) سورة النّساء: ٩٥.
(٣) سورة آل عمران: ٢٨.
(٤) سورة التوبة: ٩٠.
(٥) هو زَيْد بنُ جندب (الأزرقي). شعر الخوارج: ١٢٩ ـ ١٣٠.

وأخيراً وليس آخراً بتنا نسمعُ بعض الخوارج يهزأون من امرأةٍ عَرَبيَّةٍ لأنَّها تَزَوَّجت مولى من الموالي (أي مُسلماً من أصلٍ غيرِ عَرَبيّ).

نتيجةً لهذه الأسباب ولغيرها مِمّا يضيقُ عنه مجالُ بحثي، سَادَ الشقاقُ مُعسكَرَ قطريٍّ بن الفُجَاءَة، بين العربِ والموالي من جهة، وبين العربِ أنفسهم. وفي هذه الأثناء، لم يجد المُهلّب بن أبي صُفرة مُتْعةً أشدَّ من أن يُراقِب خصومَه الألدّاء يقتتلون، قبل أن يحمل عليهم حملة لم تخلّف منهم ولم تَذَر!

المصادر:

(١) ابن هشام: سيرة رسول الله. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٣٧.

(٢) البغدادي، عبد القاهر: الفرقُ بينَ الفِرَقِ. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. مصر، ١٩٦٤.

(٣) البلاذُري، أحمد بن يحيى: فتوح البلدان. تحقيق De Geoje، ليدن، ١٩٢٣.

(٤) البلاذُري، أحمد بن يحيى: أنْسابُ الأشْراف. الجامعة العبريّة، القدس، ١٩٣٦ - ١٩٤٠.

(٥) الدّوري، عبد العزيز: «الديموقراطيّة في فلسفة الحُكم العربي». المستقبل العربي ٩ (١٩٧٩): ٦٠.

(٦) الدينوريّ، أبو حَنِيفَة: الأخبارُ الطِّوال. تحقيق V. Georgias، ليدن، ١٨٨٨.

(٧) الشهرستاني، محمد: كتابُ المِلَلِ والنِّحَلِ. تحقيق W. Cureton، لندن، ١٨٤٦.

(٨) عبّاس، إحسان: شعر الخوارج. دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤ (الطبعة الثالثة).

(٩) القاضي، النُّعمان: الفِرَقُ الإسلاميّة في الشعر الأموي. دار المعارف، مصر.

(١٠) القلماوي، سُهَيْر: أدب الخوارج في العصرِ الأموي. مطبعة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣.

(١١) معروف، نايف محمود: الخوارجُ في العصر الأموي. دار الطليعة، بيروت.

(١٢) المَلطي، محمد ابن أحمد: التّنبيهُ والرَّدُّ على أهلِ الأهواءِ والبِدَع. قدم له وعَلّقَ عليه: مُحَمّد زهد بن الحسن الكوثري، بغداد، ١٩٦٨.

(١٣) **Encyclopeadia of Islam** («Qatari»; «Kharijites», «Nafi»»,...).

قمر من زمان الطفولة

عبد الكريم يحيى عبد الكريم

مِنَ الغبش المزدهي بأريج السّريرةِ . . يَطْلَعُ :
وَجْهٌ من الماءِ . . عَذْبٌ
شَعْرٌ ينام على الكتفينِ
وعينان ـ عصفورتَانِ
تَرِفّان بين البيوت وبين الحقولْ
ويلبس قبّعةً من وَجَلْ
يجيءُ . .
وفي عبِّه أغنياتٌ، وأسماءُ مبهمةٌ، وحكايا
يُعابثني مثل فَرْخ حمامٍ
يداعب وجهي . . ويغمرني بالقُبَلْ
يزقزقُ . .
يفتح نافذةً في دهاليز ذاكرتي :
إنّه الحلوُ . يُخَبِّىءُ جِنْحَيْه بين ضلوع الشّجَرْ
وينبتُ سنبلةً في المطرْ
يُطوِّف بين ضفاف الزُّقاقْ
ويركض كالمُهْر خلف الرِّفاقْ
يدحرج تكويرةً من قماشٍ
يخربش في دفترٍ أثريِّ
ويرسم منتشياً ما يشاء :
(شموساً
طيورَ غمامٍ
بيوتاً ـ ضباباً
وقوساً من الألَق المطريِّ يسافر بين السّماء وبين السّماءْ
سُنُونوَةً تنقر الماءَ
نهراً من الورقَ الميْتِ في الرّيح
أو شجراً خَضِلاً بالدّموعْ) .
يحطُّ المساءْ
ويبتلع الأرضَ . . هذي العفاريتُ تخرج من جبّة الليلِ
تزحف في الطّرقاتِ . . تعربدُ
تَفْغَرُ هاويةً من جحيم

يحطُّ المساءْ
تضوع الحكايةُ عن طائرٍ أخضرِ الوجهِ
يسبح بين الحواري . . ويرفع أغرودةً من بكاءْ :
أنا الطّائرُ الأخضرُ
أنا الآهُ ـ والخنجرُ
بصدري . . لا يسكرُ
تضوع الحكايةُ :
جنّيَةٌ تلبس الأرجوانَ
وتخرج في الليل للأرضِ
تبحث عن عاشقٍ لتنام على يدهِ ـ الأقحوانةِ . . حتّى النّهار يزقزق . .
يفتح نافذةً في دهاليز ذاكرتي :
قمرٌ أبيضٌ . . أبيضٌ . . لؤلؤٌ . . شامخٌ فوق ليل المدينةِ
سُورٌ عتيقٌ
ومئذنةٌ تشرئبُّ
وأغنيةٌ تتأرجح بين البيوتْ
ـ هو العيدُ
يا ليلةَ العيدِ . . لا لن أنامَ إلى أن يكون الصباحُ السعيدُ .

* * *

إلى أين ترحلُ يا ذا الضّفيرةْ؟
إلى أين تمضي؟
أتحلم أن تتحرّق كلُّ الفصول بلحظة ومض
لتخلعَ عنكَ قميصَ الزّغب؟
أعشتَ ربيعَكَ بين الفصولِ . . لكي تتسلّق أرضَ التّعبْ؟
ألا اركضْ . . وغنِّ
على عتبات المدينةِ
بين شعاب الأزقّةِ
طيِّرْ حمامَتكَ الورقيّة في سَرْحَةِ التّلّ . . عند الضّريحِ
أو ادْخلْ إلى رحم «الأكِدنيا»
صغيراً نبيّاً
وغصناً طريّاً .
حَبَبْتُكَ يا أيُّها الطّفلُ
كيف افترقنا؟
وكيف نسلتَ جناحَيْكَ منّي؟
حَبَبْتُكَ . . يا ليت يوماً تعود إليّا
بكلِّ الكتابات والخربشات
بكلِّ الحماقات والتّرّهات
وتحمل لي في يديْكَ حصاةً من النّهر
أو صدفاً
أو قِلادَةَ طير .
سلامٌ عليك أياذا الضّفيرةِ . . ألفُ سلامْ
سقى الحبُّ أرضَكَ ـ أرضَ القرنفل
ضوّأت في قباب الظّلامْ .

حمص

قصة قصيرة:

ابتعد، أيها السيد المهذب!

عبد الستار ناصر

إلى عفاف، النقاء والطفولة.

ثلاثة بيوت، في زقاق واحد، كانت فارغة، لا ندري من يملكها، لم نسأل عمن عافها، ولم نقترب منها، رغم أن ما يزيد على عشر سنوات مرت، ونحن نعيش قربها.

كنا نلعب على امتداد المحلة - نحن أطفالها، وأعجب من فيها - لكننا لم نقترب من تلك البيوت، أبداً، أو نفكر مرة واحدة في كسر أبوابها أو الدخول في دهاليزها وكشف السرّ الذي دام في عقولنا أكثر من عشرة أعوام.

لماذا؟

قال أبي قبل موته بشهر واحد: «إن النفس أمارة بالسوء، وعليك أن تبصر ما في نفسك يا بني».. سألته عن تلك البيوت الثلاثة، لماذا هي فارغة يا أبي؟

راح أبي يبكي، هي مرة واحدة في حياته كلها، أن أراه يذرف الدموع - كنت قاسياً - سألته لماذا هي فارغة يا أبي؟

لكنه، قبل موته بشهر واحد، قال لي: أنتَ لن تعيش، هذه المحلة لن يعيش فيها من يسأل..

كان ينظر إلى ملامح وجهي، مساماته، جروح جبهتي، وانكسار أنفي، وهو يشهق ميتاً:

- الحمد لله، كنت أحلم ذات يوم أن يهبني اللّه نصف ما أنتَ عليه الآنَ..

ومات،

هل يدري هذا الرجل المقهور، بما أوصاني وهو يموت؟

* *

إنها بيوت ثلاثة، ليس بين الأول والثاني، أو بين الثاني والثالث، من بيوت أو دكاكين أو فراغ.. كانت مربوطة ببعضها مثل حبات المسبحة..

أبوابها مغلقة، لم يفتحها أحد، لم نسمع أي هسيس فيها، ولم نفكر مطلقاً في كشف سرّها..

منذ جئنا، منذ بدأنا نفهم، علمونا كيف نبتعد عنها، كنا نلعب، دون أن نفكر مرةً واحدةً بما كان يدور حولنا، فقد قررنا، رغم طفولتنا، أن نردد ما يقوله أولياء أمورنا «من راقب الناس مات هماً» ولم نراقب غير أنفسنا، تاركين تلك البيوت وأسرارها، رحمةً بأهلنا وحرصاً على طفولتنا وملاعبنا..

لكن وصية أبي وحدها، هي التي أشعلت النار في بيوتنا وأحرقت القناعة التي كانت أثمن كنوزنا..

- كنت أحلم أن يهبني اللّه نصف ما أنتَ عليه الآن.

* *

في ليلة، من الصعب نسيانها، غادرني وسواس طفولتي، كنت أنظر صوب النجوم، سماء شاسعة بلا حدود، هل كان اللّه يحدّق في وجهي؟

بين دارنا والبيوت الثلاثة، مسافة لا تزيد على خمسة أمتار، كنا أقرب العوائل من تلك البيوت، كنا أقرب الناس إلى التهلكة.

رفعتُ جسمي عن الفراش، كان الصيف يقتل نصف أعصابي، مشيت على امتداد سطح دارنا، وأنا لا أفكر بشيء..

كان وسواس طفولتي قد غادرني.

بدأت أدخل في الصبا والمراهقة المثيرة..

رميتُ عيني على بيوت الجيران، هذا منزل السيد منير، أكثر ظلمة من بقية المنازل.. وذاك بيت المحامي جبار، أضعف خلق اللّه في المحلة.. على شمال دارنا رأيت عائلة المعلم سليم، الذي يعاني من القرحة والربو وتخثر الدم، ثم انزلقتْ أجفاني على أول بيت من تلك البيوت الفارغة.

لا أدري كم الساعة.

كان الليل يتسرب في عروق بغداد، كانت بغداد نائمة في عروق الليل، كنت وحدي، أنا وطفولتي، نغادر النوم والليل ونحدّق في هذا اللغز الذي دام عشرة أعوام بلا جواب.

فجأة، مددت رأسي، حتى أصدق ما رأيت.

ربما كنت أحلم، أو أتوهم، أنا صبيّ حالم مزدحم بأوهامي، لكن وسواس طفولتي كان قد غادرني فعلاً، فقد بدأتُ أرى!.

* *

في البداية، كنت أصغي لهذا الصوت الذي يأتي مخنوقاً مرعوباً، إنسان أم كلب، لم أكن أدري، شيء يشبه البكاء، التوسل، النحيب، يدخل في غضاريف جسمي، أختنق معه، وأخاف مثله، كنت أريد أن تشاركني أمي أو أخي الذي يكبرني، عساهما يفسران لي حقيقة ما كنت أحس به.

هذا الصوت، يتسلل مثل إبرة، يصعد من بين فراغات البيوت الثلاثة، يقشعرّ له جلدي، لكن وسواس طفولتي كان قد غادرني إلى الأبد..

كنت أفكر،

تلك كانت بداية المجزرة، إنني بدأت أفكر، وأصغي، وأرى.

* *

بين سطوح محلتنا القديمة، كنا نلعب ونقفز دون خوف من الجيران، كنا عائلة واحدة، تنام في عشرات البيوت، ابن السيد عثمان يسرح في بيت المطرب غازي، أولاد الحاج مهدي يمرحون ويكسرون زجاج منزل البزاز (أبو عمر) ربما يغضب حسون، أو يلعن أجدادنا، ربما يزعل عثمان أو غازي أو المحامي، لكن هذه العائلة الكبيرة لم تتكسر، لم تتفرق، ولم تبتعد غصونها وفروعها عن ذاك الجذر المتين الممتد في عروق الماضي، عبر مئات السنين.

في تلك الليلة، وأنا أصغي إلى ذاك الصوت المخنوق، كنت أفكر في سكان المحلة كلهم، هل تراهم يعرفون بما يجري في هذه البيوت الفارغة؟.. السطوح كلها نائمة، ليس من رأس معلق مثل رأسي، من يرى أو يصغي أو يفكر أو يعيش وسواسي؟

كنت أقول، مخنوقاً، مغلوباً على أمري:

ـ هيا، اقفز، ليس بينك وبين اكتشاف الحقيقة سوى قفزة واحدة.

أبداً، إنها مسافة أبعد من أرض اللّه، لا قياس بعدها سوى الجنون، كيف أرمي نفسي إلى هذا الجحيم، اللغز، الذي لا يسأل عنه أحد ولا يقترب منه أحد؟ لماذا أنا؟

ها هي المحلّة كلها، نائمة، تحلم بالطعام والنساء والخمر والشمس والسفر، لماذا أنا وحدي من يفكر بهذه البيوت السردابية التي لا سطوح عليها سوى ركام من زجاج مكسور؟

سبحان اللّه، كنت في طفولتي ـ وأنا ما زلت طفلاً حتى الآن ـ أنام على فخذ أُمي، وأفكر أنها طرية وشهية، ثم أنقل رأسي على فخذها الثاني وأفكر: من يدري، إن كانت شريفة أم زانية؟

لا شأن لي، منذ غادرني وسواس طفولتي، بما كانت عليه أمي، أُريد أن أعرف اليوم، سرَّ هذا الخراب الذي حلّ أمام عقلي..

كيف صارت هذه البيوت الثلاثة محرمة على أهل المحلة، منذ متى، ولماذا منعونا من الاقتراب ـ حتى ـ من طابوقها ومن أبوابها ومن شناشيلها الملونة بالرمادي والماروني الغامق والأزرق المائل إلى السواد؟

كنا نملك المحلة كلها. . نحنُ أطفالها، ندخل أو نخرج، لا ندري بيت مَنْ ولا غرفة مَنْ ولا شباك مَنْ، هذا الذي كان نائماً أو غافياً أو حالماً أو مخبولاً أو غاضباً أو كريماً.

لا ندري، فقد علمونا منذ نعومة أظافرنا، أن النبيّ محمّد، قال في حضرة جهلنا، إن الجار الأول مقدس، والثاني مقدس، والثالث قريب من القلب والرابع بعيد عن النار، والخامس محبوب حتى إذا أذنب، والجار السادس مرغوب الطالع حتى إن أخطأ، أما السابع فهو أكثرهم محبة وإحساساً بما نفكر فيه.

إذن، لماذا أخاف، والبيوت الثلاثة التي تلاصق دارنا، أولها مقدس، وثانيها مقدس أيضاً، أما ثالثها فهو قريب من القلب كما أراد النبي؟

ـ لماذا الخوف؟ ليس بينك وبين الجار الأول، سوى ساتر قصير، مجرد متر واحد وترى بعده ما تريد.

لم أكن أعرف الوقت، كنا بعد منتصف الليل، ربما كان الليل قد غادرنا ولم يبق منه سوى ذيل جلبابه الأسود الجميل.

قفزتُ من سطح دارنا، إلى البيت الفارغ الذي لم يقترب منه أحد. . سنوات، وهذا المكان الغريب مجرد (عفريت) ينسجه الخيال.

قلتُ: سأدخل البيت، وأرى. .

كنت أسمع صوت أبناء المحلة، يصفّقون لي، وحدي من كسر الطوق بين السؤال وبين الجواب. . وحدي مَنْ أعطاهم هذا المفتاح، علّهم يدخلون السرّ الذي دام عشرة أعوام، أو تزيد.

أيها الربّ العالي.

إنني أدخل هذا البيت.

كنت أُريد رحمة الله، فقد أرهقني قلبي، وهو يميل ذات اليسار وذات اليمين، ينبض بقوة، كأنني سأموت.

نزلتُ على سطح البيت الفارغ، كان الصوت المخنوق يقترب من وجداني، كان باب السطح مفتوحاً. . نظرتُ إلى سلالم الطابق العلوي، كان الضوء يتسلل من أسفل البيت، ماذا دهاني؟ لماذا أدخل، ماذا سأرى؟ إنه مجرد بيت فارغ، ربما نامت فيه القطط الشبعانة، أو احتفلت بين جدرانه كلاب المحلة؟

عيبٌ كبير، إنني لا أشعر بالعيب، وأنا وحدي دون أطفال المحلة، بل، دون رجالها، من يكسر هذا الطوق، ويفكر في أسرار البيوت. .

كنت أحدّق ـ وأنا واقف عند باب السطح ـ إلى سلالم الطابق العالي، لا صوت هناك ولا صدى، كل شيء سمعته، كان قد اختفى، ثمة بين الشقوق، صرصار يمرح، ليس في صوته سوى ذكريات طفولتي. .

كنتُ أقترب، وأبتعد، ثم أبتعد خطوة وأقترب. . يطاردني الخوف مرة وتمزقني وصية أبي عشرات المرات.

ـ كنت أحلم أن يهبني الله نصف ما أنتَ عليه!

لماذا كرر هذا الكلام العسير؟ أنا مجرّد صبيّ نزق، فارق الطفولة وهسيسها ذات صدفة، لماذا زجّ بي والدي في هذا القرف الفضولي الذي دغدغني وصار يخدعني، ثم رماني إلى هذا الوجع الذي لا يفهمه حتى الأنبياء؟

* *

نزلتُ سلالم البيت الفارغ.

كان عمري يتدحرج أمام عيني، أمسكه لئلا يتناثر فوق هذه البكتريا التي أشمّ روائحها، يطاردني وجه أبي، ربما كان يحرسني من شياطيني وأسئلتي «ابتعد أيها السيّد المهذب» قلت في قرارة نفسي «ابتعد أيها الرجل العاقل». . لكن الوجه صار قاب قوسين من عنقي، يراقبني، يتسلل في غضاريفي ويسكن تحتَ جلدي لئلا أهرب من بين عينيه.

ضوء خافت، يظهر فجأة، ثم يختفي بسرعة، ليس بين نوره وانطفاء وهجه إلاّ مسافة إحساس باهر، ربما كنتُ ـ مثل أبناء محلتي ـ أتوهم هذه العلاقة الخطرة بين ما أرى وبين ما أُريد أن أرى.

تحت السلالم، لم يكن ثمّة إلاّ نور إحساسي، يباغتني، يسحرني، يغريني بالدخول إلى هذا البيت الذي يلاصق أعمارنا ليلة بعد ليلة، كنت أُريد الوصول إلى شيء يفسر لي سرّ هذه البيوت المهّملة.. وكان لي ـ وحدي ـ معرفة السرّ كله.

* *

بهدوء يشبه الخوف، أو، هو خوف يشبه الشجاعة، وربما كانت شجاعة تشبه إحساس لص جائع، أو هي سرقة تشبه الإنتحار.. كنتُ قد وصلت أسفل البيت.

نظرتُ إلى السماء من فتحة البيت المربعة، كان صوت يهمس في وجداني:

ـ ولا ترموا بأنفسكم إلى التهلكة.

قررتُ الصعود ثانية، والرجوع إلى بيتي، لكن الوقت الذي كان ملك يدي، فجأة، صار من نصيب غيري..

غريبٌ، إنني حتى تلك الساعة، ما زلتُ واقفاً أُحدّق في هذا الرعب الذي طوقني وراح يسخر مني، يهزأ من وصية أبي التي انقلبتْ ناراً تحرق أعصابي واسمي وبقية عمري:

ـ من المؤسف أن يموت المرء في هذه السن المبكرة.

كانت تلك واحدة من حناجرهم، بعدها لم أسمع أي شيء..

* *

رموني في مكان، لا أعرف مساحته، ولم أعرف المسافة بينه وبين بيتي، كلمة أخيرة سمعتها وأنا مهشم الضلوع، ردّدها عملاق كان يرفعني من شعر رأسي، ويحطمني فوق أرض المكان الذي رموني إليه، كان يقول:

ـ إنه ابن الحاج عمران، أي تشابه عجيب؟

كنت أعرف هذا الصوت، سمعته مئات المرات، لكنني ذهبت في نوم مريض لا أعرف الوقت الذي دام فوق جسدي وأنا محطم في كل جزء من عظامي وذاكرتي وشرايين رأسي.

صحوتُ، ربما بعد عام أو عامين..

صحوتُ، ربما بعد يوم أو يومين، لست أدري..

ثيابي مبلّلة، وشيء مثل الدم، متخثّر على مسامات يدي ومؤخرتي، لم يكن من ضوء، كنت أرى بأصابعي جدران المكان الذي (قتلوني) فيه..

هي غرفة طولها أصغر من مترين، بابها حديد، يدخل الهواء من تحتها حيث لا نافذة أو ثقب في الجدران، ليس من صوت بشري أو حيواني أو حشري، لا شيء على الإطلاق!

* *

كنت أُحب صبيّة، في المحلة، إسمها عفاف.

من كان يدري ـ على امتداد هذا الكون ـ أن عفاف، تلك البنت الحلوة، وحدها التي أنقذتني من الموت.. المحلة كلها تعشق ابنتها عفاف، الفتيان ـ حتى من محلات مجاورة ـ يتسللون إلى زقاقنا، إذا رأى أحدهم نصف ابتسامة أو نصف نظرة من عفاف ينقل نفسه فوراً إلى رتبة عاشق، ويبدأ في كتابة الشعر أو قراءة آلام فارتر.

في ذاك القبو، لم يكن من نور سوى نورها، عفاف، أرحع صوب ملامحها، أدرس أيام خجلي، وأرسم في زاوية من آلامي كيف أنها قالت ذات مرة: أنتَ أحسن أبناء المحلة.

ـ لماذا يا عفاف؟

قالت، وأنا أهتز في حضرتها:

ـ كلامك نظيفٌ، وثيابك نظيفة.

عمرها، صيف وشتاء، تكرر إثنتي عشرة مرة، كان عمري، إذا ما رأيتها تبتسم، يزداد سنة في الربيع، أو عامين إذا ما نطقت في الخريف، كنتُ أحلم بها، وأعيش على سرّ كبير ـ بين أولاد محلتي ـ إنها قالت:

ـ أنت أحسن أبناء المحلة.

* *

كنت أحسن أبناء المحلة، كما قالت، كيف أمدّ يدي عبر هذا الهلاك وأسحبها إلى هذا القبو المجرم، حتى ترى بنفسها ماذا فعل الكلام النظيف والثياب النظيفة؟

عفاف،

بيني وبين المحلة، ربما جدار واحد، ربما سرداب واحد، ربما كان بيني وبين المحلة، محلة ثانية، أكاد لا أصدق ما

جرى، فقد علموني في يومين كيف أخاف، ثم، كيف أذبل من الخوف، ثم، كيف أرتعش خوفاً، حتى صرت أخاف من الخوف. . ثم زاحمني الخوف وتفسخ جثة في عروقي، وبدأتُ أصحو من رعبهم وأصحو من تعذيبهم. . أصحو. . أصحو. . وأفكر. .

تلك، كما هي النهاية، كانت البداية أيضاً.

* *

الآن.

بدأت أفهم سرّ البيوت الثلاثة، لم تكن فارغة، كما يتوهم النساء والعجائز والرجال في هذا الزقاق الذي يلاصق عشرات الأزقة ولا يشبه أي واحد منها. .

آن أوان السؤال عمن يملكها.

أزف الوقت للاقتراب منها والدخول إليها، عساهم ينقذون ما بقي من نبض في جسدي، ألا تكفي تلك السنوات العشر، مظلمة على أهل المحلة، لا نور ولا زجاج ولا ثغرة ضوء، تلك البيوت قطعتْ نصف المحلة عن نصفها الثاني، وصرنا نعيش بين النصفين بإحساس مقطوع، يزاحمنا الرعب في النصف الأول ونخاف اللعب في النصف الثاني، كأننا نمضي الوقت ونعيش بأية حالة، حتى يأتي زمان موتنا فـ. . نموت!

كنت أعرف أنني لن أعيش.

الحقيقة كان يعرفها أبي، هو الذي بكى على مصيري قبل أن يحلّ هذا المصير.

منذ أن غادرني وسواس طفولتي، وأنا ألتهم عمري وأقطعه أجزاء وأرميه إلى شيخوخة جاءت قبل موعدها، مبكرة جداً.

* *

دخل الشتاء من ثغور القبو، وحدي في هذا الرمس الذي انزلقتُ إليه، أينَ أبناء محلتي؟ ألا يسأل عني أيّ واحد منهم؟ ماذا جرى؟ لماذا انقطع المحامي جبار ـ كما هي عادته ـ عن السؤال؟

ماذا حلّ بنا؟ أينَ الحاج مهدي، أينَ البزاز (أبو عمر)؟ هل كفّ المطرب غازي عن الغناء؟ أريد أن أسمع صوت إنسان. . أي كائن، مهما كان سافلاً أو تافهاً أو رديئاً. . مجرد صوت يجعلني أشعر أن الكرة الأرضية ما زالت تدور.

أين السيد عثمان، أو حسون؟ أينَ المعلم سليم، أم تراه مات من القرحة والدم المتخثر بين الضلوع؟

هل يدري جارنا منير، أن ألف ثريا في متر واحد هو منزله المظلم إذا ما قيس بهذا المكان؟

خرجتُ من الصبا والمراهقة المثيرة. . ما شأني بهذه المساحة القصيرة من هذا العالم الشاسع، طابوق واسمنت وجص وحديد، مجرد بيت بين ملايين البيوت، لماذا أنا وحدي من يدخل المجزرة، أعطي عنقي إلى السكين وأحركها يميناً وشمالاً فوق دمي ولحمي.

من يفعل ما فعلت سوى المجانين؟

هل كنت سوى مخبول يمشي إلى التهلكة بقناعة الأنبياء؟

* *

أيّ خيال جامح، غامض، هذا الذي يصنع وجه عفاف بهذه الدقة؟ مساماتها لا نقص فيها، شعرها، رقصة عينيها، غصون جذعها البهيّ، أيّ سحر يمر من عروق الجدران، يتسرب من تحت الأرض، ينقذني من هذا اليأس الذي يشبه المشنقة؟

وحدها، عفاف، من ساعدني على البقاء حياً.

قلتُ: أعيش يوماً آخر عساني أراها.

فات الوقت، قلتُ: أعيش أسبوعاً آخر حتى أراها.

كان الوقت خارج صبري، كان صبري خارج الوقت، وأنا أردّد مثل ببغاء:

ـ أعيش شهراً ثانياً، حتماً سأراها وأحكي لها عن هذا القبو الظالم الذي رموني إليه. .

سبحان الله!

كيف يعيش الإنسان بين هذا الموت؟

* *

كنتُ أحفز ثقباً في الجدار، تمكنتُ بعد وقت ـ أمضيته في بحر خيالاتي ـ من جمع حفنة من إسمنت، كم كانت غالية على نفسي، تلك القطع الناعمة التي كومتها تحت سقف يدي.

كنت أثقب حفرة في عمري، راح زمان صباي، وأنا أبكي على زقاق عشت فيه شهيقاً وأحلاماً وحباً خجلاً، من يتذكرني الآن؟ من يسأل عن مكاني؟

كان الجدار يهزأ من طفولتي، من حفنة إسمنت كومتها تحت سقف أصابعي، هل يخفي هذا القبو إنساناً غيري؟

فجأة، ذهبت إلى مشنقتي، أختار قتل ما بقي مني، وقررتُ أن أصرخ . . .

نعم.

كنت أصرخ، هذا وجعي، وتلك نهايتي، من يسمعني في هذا السرداب؟ جزء من أرض مخنوق، تحت جزء آخر، سلسلة من ظلام، تنمو إلى ظلمة أعمق، لا أرى ـ هنا ـ سوى شعاع هواجسي وعفاف، لا أسمع غير نبض قلبي ونبض عفاف . . ليس من رائحة سوى ندى جسمها تخفف من رائحة جسدي الذي أشمّه رغم أنفي حتى أقنع نفسي أنني ما زلت أحيا.

* *

فجأة.

رأيت باب قبوي، مفتوحاً، ليس من قاتل عند نهايته، ولم يكن ثمة جلاد عند بدايته . . كان الباب يقول لي:

ـ اخرج، واحذر أن تكررها مرتين.

لم أصدق هذا الضوء الذي تسرب ناعماً خفيفاً إلى مكاني، كنتُ مزحوماً بالخوف، أن يكون هذا النعيم مجرد جزء من كابوس آخر.

ـ أخرج، أيها الطفل العنيد، ليس هذا مكان الصبا ولا مخدع المراهقة.

رأيت نفسي أمشي . .

كيف يمشي الإنسان على هذه النار وهو مبلّل بالدموع والرعب والذكريات.

* *

بعد نصف ساعة، كنت في المحلة . .

ما زال صوت أبي يهدم جدران الزقاق وجدران قلبي وهو يصرخ من نهايات السماء: هذه المحلة، لن يعيش فيها من يسأل.

لن أسأل، يكفيني ما رأيت . .

رآني المعلم سليم، قال بصوته المريض:

ـ نحمد الله على سلامتك . . لا تكررها ثانية يا بنيّ وتغيب عنا، فكر مرتين قبل أن تدخل منزلاً غير منزلك.

ثم جاءني المطرب غازي، لست أدري ماذا أراد بقوله:

ـ إنه ذنب الحاج عمران، كان عليه أن يحفظك من الموت.

لكن السيد منير، كان مضحكاً وهو يهمس خائفاً:

ـ تعلم منذ الآن، إن البيت المظلم يرحمنا من الزوار . . نحمد الله أنك ما زلت حياً.

كلهم، يعرفون الحكاية، لماذا قتلوني بالسكوت إذن؟ كلهم . . كيف يعيش الإنسان ميتاً طوال حياته؟

* *

عند باب البيت، بيتي، رأيتُ عفاف، مدّدت أصابعي إلى النقاء والطفولة والفرح، كنت أبكي . . أبكي فعلاً، وأنا أمدّ أصابعي نحوها، كنت أنتظر هذه الدقيقة من عمر الزمان، أن تشابك مساماتها مسامات يدي . . كنت أريد أن يغوص نور عيني بنورها . .

كنت أحلم أن يتسرب كلام حنجرتي بكلامها . . أرتعش خجلاً وحباً وأنا أفكر ماذا أقول؟

لكنني لم أستطع الوصول إلى أصابعها، ولم أعد أرى لون عينيها، لم أنطق بحرف واحد في حضرتها، كنت أرتعش خجلاً وحباً، وموتاً، وأنا أسقط قربها . .

إذن قتلوني، وأخرجوني من قبوي، حتى أموت بين أفراد عائلتي وأبناء محلتي . . أراهم الآن يدورون حولي، المحامي جبار، السيد عثمان، الحاج مهدي وحسون والبزاز أبو عمر . . ينظرون إلى (موتي) بصمت داعر، حتى جاءت أُمي بينهم . .

ما أن نظرتْ أُمي إلى جسدي ـ وأنا أموت ـ حتى أدركتُ سرّ

أبي، فقد راح صوتُ أمي يذبح السماء والزقاق والناس، وهي تقول مخبولة دون أن ترى ما يدور:

- ألا يكفي رجل واحد من عائلة واحدة؟ ألا يكفي رجل واحد من بيت واحد؟

سمعت المحامي يقول:

- كنا نعلم أن الحاج عمران خلّف رجلاً مثله..

قال حسون وهو يبكي:

- ترى، كم بقي من الرجال في هذه المحلة؟

ما زال صوت أمي يلامس روحي وهي تصرخ في الوجوه:

- ألا يكفي رجل واحد من عائلة واحدة؟

هو الذي قال لي: أنتَ لن تعيش.

هو الذي بكى:

- هذه المحلة لن يعيش فيها من يسأل.

كنت أموت هادئاً، رغم صراخ أمي، فقد رأيتُ عفاف تنقل عينيها من جسدي إلى البيوت الثلاثة، ومن البيوت الثلاثة إلى جسدي..

كنت أموت هادئاً.

فقد تركتُ خلفي من يسأل.. من يدري، ربما سيأتي الحلّ يوماً على يد النساء؟

بغداد

الحزن يتجه شمالا

مهدي محمد مصطفى

- ١ -

الرّياح تجيءُ الجنوبَ،
لتمتدَّ سنبلةً للفتى.
يا بُنيْ:
مَنْ يُغنّيكَ أو يشْتهي،
حُزنك المُنْحنى، فوقَ نهر القصائدِ،
جُرْحاً، وها أنت تَلْمسُ نوراً،
فضاءً جديداً وتعْشقُ كوناً
بآخِرِ نهر القبيله.

- ٢ -

كان يسأل أُمّي، لماذا بحارُ الجياعِ، تغوصُ
بطمي المواسمِ قهراً، وفي الأرضِ مُتّسعٌ
لزمانٍ توقَّفَ عند تخوم الدماءِ اغتراباً،
وكان يصلّي تجاهَ الينابيعِ،
للقادمين مخاضاً ونيلٌ. . . . . .
يغرق القلبُ في غيمةِ الشعرِ،
فالقهر علّمه الحكمةَ الصمتَ،
في سنوات الرّحيلْ.
للحقولِ ملامحُ قلبي،
وللأرضِ لونُ القصيدةِ، والرّيحُ
تشرب مِنها البلاد الجوارى.
تُموسيقُ حزني،
يمْتَدَّ مِنْهُ الجياعُ،
يُغنُّونَ للأمسِ، فالوجهُ حين يغيبُ،
وتسْكنُهُ غيمةُ الشّعرِ،
والموتِ أوردةً. .
يتلاشى. .
ويسْرقُ موتاً من الحزنِ،
فالأغنياتُ براكينُ جائعةٌ في الفضاءِ
تُخضّبُ ما ينحني من قلوبِ المساءِ،
هُمُ الشعراءُ يجيْئونَ من رحِمِ الجوعِ،
ينبلجونَ احتراقاً بغابةِ ليلٍ،
مِنَ الوطنِ المنكسرْ. . .
«ساكنٌ أنت في زهرةِ الفولِ،
حينَ يجيءُ الغريبُ المسائيُّ، فصلاً
يدورْ
فاتحاً وردةً من مرارة.
حين يَسْتوقف الخوف في الأرصفة. .
أين أسندُ رأسي،
وصدرُ البنايات شوكٌ،
ورائحةُ الحزنِ تمتدُّ تمتدُّ،
حتى تلاشتْ بأوْردتي
والشوارعُ كانت تتغنّى. . .
قد تغرّبَ صوبَ البلادِ،
وغنّى الفتى،
كلُّ ما في المدينة،
منكسرٌ. . .
السبايا،
الجنود
الصباحْ

القاهرة

معركة الشعر الحر في العراق بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨

علي عبد الحسن مخيف

[يوثّق هذا المقال للجدل الواسع في الدوريات العراقية، الذي نشب بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ بين الأدباء والكتاب العراقيين حول حركة ـ الشعر الحر ـ في العراق.

ويرد مصطلح ـ الشعر الحر ـ هنا إتفاقاً مع حقيقة شيوع استعماله في هذا الجدل، وليس تعبيراً فنياً عن خصائص الشعر ذاته].

يتضح بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ في إطار الجدل حول ـ الشعر الحر ـ في العراق أن المتجادلين يختلفون في أصول ولاءاتهم السياسية والفكرية، إذ ثمة تباين حادّ يفرق بينهم على هذا الصعيد، ولكنهم متفقون في الولاء للشعر الحرّ ضد جبهة معادية له ضمن أنواع المحافظين، محافظين سلفيين، وآخرين تقدميين أظهروا تحفظاً صلباً ومتزمتاً في رفض هذا الشعر، ومقاومة مريديه ورواده من الشعراء العراقيين.

وأفضل مثال على هذه الصورة المتنافرة من موالي ـ الشعر الحرّ ـ تلك التي يمثلها شاعر قومي كشاذل طاقة، وآخر ماركسي وجودي كحسين مردان، فكلا الأديبين المختلفين في أصل إيمانهما السياسي والفكري يتفقان على أن للشعر الحر خصائص فنية محددة هي ضرورة الحرية له عبر التمرد على العبودية السلفية، عبودية الشطرين، والتحرر من قيد تحديد عدد التفعيلات في بيت واحد، كذلك ضرورة الوحدة الموسيقية التامة في كل قصيدة شعر حر[١].

وهكذا نرى أن شاذل طاقة وحسين مردان المختلفين في طبيعة ما يؤمنان به من أفكار سياسية ضرورية لتقدم مجتمعهما وأمتهما في إطار نشاطهما الأدبي يتفقان على حقيقة ضرورة الحرية والوحدة (الموسيقية) للشعر الحر لكي يتطور لاحقاً شعراً عربياً أصيلاً مطوراً معه جملة أبنية ومضامين وموضوعات الشعر العربي التقليدي.

أما أفضل مثال على صورة المعارضين للشعر الحر برغم اختلافهم في منطلقاتهم السياسية والفكرية فتلك هي صورة اتحاد محافظين وتقدميين ضده، وأهم هؤلاء التقدميين الشاعر الجواهري محمد مهدي الذي عارضه في قضيتين:

الأولى: عجزه عن استيعاب مهمات الثورة الإجتماعية.

والثانية: خوف اصحابه من وعورة العمود[٢].

وسنرى فيما يلي أن أصحاب ـ الشعر الحر ـ وجمهرة الكتاب والأدباء المؤيدين لهم قد نشطوا للرد الرافض لآراء الجواهري في معارضة هذا الشعر، ويمكن لي أن ألاحظ تعقيباً أولياً على ما رآه الجواهري في هذين الشأنين، أن الشعر ليس معنياً بالثورة الاجتماعية، أساساً لها، وقائداً إلى غير ذلك، نعم يشترك في

التمهيد لها، ولكن علىٰ نحو غير مباشر تماماً، وهو لذلك غير معني بها عناية السياسة والثوار المحترفين.

كما ليس كل الشعراء الجدد من أصحاب الحر، مسؤولين في شأن الوعورة، وإذا ما قصد بهذه الوعورة الشعراء الرواد ومن في طبقتهم، وهم قلة، فالحجة ضعيفة لأن هؤلاء متمكنون في العمود قبل ـ الحر ـ

أما إذا قصد بهم الشعراء الضعفاء، أي الضيوف الثقلاء علىٰ أية حركة أدبية ناشئة جديدة، فالحجة غير موضوعية.

وقد أشر هذه الحقيقة في عام ١٩٥٩، نفس هذه الفترة التي أظهر فيها الجواهري معارضته هذه للشعر الحر، شاعر كبير معروف هو أدونيس الذي أكد علىٰ حقيقة وجود فوضى شاملة في الشعر الحديث، يقصد الشعر الحر وغيره أي الشعر الأكثر تحرراً الذي يصطلح عليه بـ ـ الشعر العربي الحديث ـ[٣].

كما أن حسين مردان في دفاعه عن ـ الشعر الحر ـ قد دعا إلى كشف المحاولات الساذجة في إطاره، والتي يتخذها المحافظون قاعدة هجوم ضده[٤].

وهذا ما فعل بلند الحيدري الذي فضح ركود التأليف في إطار ـ الشعر الحر ـ وحقيقة وجود شعراء مدعين لا يجيدون غير تقليد بعضهم البعض[٥].

ومن الأدباء المحافظين الذين عارضوا حركة ـ الشعر الحر ـ بقوة، عبد الرزاق محيي الدين، وفؤاد عباس، والدكتور محمد مهدي البصير، وعبد القادر الناصري.

وكانت أكثر آراء هؤلاء بروزاً تقوم علىٰ أساس قصور أصحاب ـ الشعر الحر ـ ثقافياً إزاء ديوان الشعر العمودي، فهم ضعفاء في إدراك أسرار تعبيره، وبيانه، ووزنه العام[٦].

وهذه هي في جملتها قضية ـ الوعورة ـ التي ناوش بها الشاعر الجواهري أصحاب ـ الشعر الحر ـ.

بينما كانت معارضة الدكتور مصطفى جواد، المعروف باتجاهه المحافظ، معارضة مخففة، فقد وجد في خصائص ـ الشعر الحر ـ كما بينها شاذل طاقة وحسين مردان سلفاً، ما جعله يقرّ هذا الشعر علىٰ صورته هذه شعراً عربياً سليماً[٧].

ويقوم رأي الدكتور مصطفى جواد، وهو رأي منصف في حقيقته ـ علىٰ واقع أن تمرد ـ الشعر الحر ـ ليس خطيراً، ويصح وصفه بتمرد جزئي علىٰ أصول الشعر العمودي.

إذن فَلِمَ قاومه المحافظون بقوة؟ ولماذا قاومه شاعر تقدميّ كالجواهري؟

ينبغي للتحقق من دوافع مقاومة كل أديب عربي لظاهر ما في الأدب أن يدرس خطابه في المقاومة عبر تراثه الأدبي وإقامة علائق تكشف هذه الدوافع، وتشهرها.

وفي إطار مقالنا هذا يتضح أن المقاومة طبعت بالاستتار دوافع مختلفة.

ويمكن الاستنتاج أن هناك مقاومة للشعر الحر دوافعها لدىٰ المقاومين مجرد تمرده الشكلي علىٰ العمود، وينطبق هذا الاستنتاج علىٰ أديب كالجواهري بخصوصية كبيرة بينما يضاف لها بخصوصية أكبر مقاومة المضامين الجديدة التي بشر بها ـ الشعر الحر ـ وأنذر بالمزيد منها تلك التي بشر بها لاحقاً ـ الشعر الحديث ـ إذا ما درسنا وضع مقاومة الأدباء المحافظين للشعر الحر.

ويلاحظ في هذا الشأن مثلاً أن شاذل طاقة ما كان يهمه أي تمرد شكلي إطلاقاً علىٰ العمود هذا وإن كان أساسياً كما هي الحال في ـ الشعر الحديث ـ فقد صرح أنه لا يعارض حتىٰ قصيدة النثر بسبب تحررها الشكلي التام من شكل العمود، وإنما يعارضها بسبب طبيعة مضامينها[٨].

إن شاذل طاقة شاعر تقدمي، ولكنه قومي وليس ماركسياً كحسين مردان، لذلك نجده ـ من المحتمل وهذا ما وقع فعلاً ـ يعارض مضامين الشعر العربي الحديث كما نفّذه شعراء كأدونيس وصحبه.

إن من الطبيعي أن تفرق المضامين المحافظة الأدباء المؤمنين بها عن الأدباء التقدميين الداعين لمضامين تقدمية جديدة، ومن الطبيعي أن تحدث ثغرة، وتفرقة بل ومواجهة تعارض بين الأدباء التقدميين إذا انقسموا إلى فريق قومي، وآخر غير قوميّ ذي نزعة أممية صريحة.

وأدونيس ذاته عمد في تصريح له عام ١٩٥٩ إلى تصفية شعراء

من صحبه اختلف معهم فيما يجب أن تعتمده قصيدة النثر من مضامين.

ويظهر هذا في نصه علىٰ أن ـ قصيدة النثر ـ يجب أن تكون عبارة عن كل مستقل ذي إطار مغلق لا تتقدم إلى غاية، أو هدف وبلا زمانية[٩].

وهذا التنظير لا يعجب الشعراء الذين عناهم ممن كانوا يسعون إلى ربط انتاجهم الشعري بالعالم من حواليهم، ممن كانوا يؤمنون بأن للشعر هدفاً، وغاية وزماناً ومكاناً.

إن قضية أولية المضامين في ـ الشعر الحر ـ نبه لها عبد الوهاب البياتي عندما أكد عام **١٩٥٩** علىٰ أن الشعر العراقي الحديث (يقصد الحر) ذو مضامين فرضتها حاجة الشاعر العراقي إلى ارتياد آفاق انسانية أرحب[١٠] وكذلك بلند الحيدري في عام **١٩٦٢**[١١]. وشاذل طاقة في هذا العام نفسه[١٢] وعبد الأمير الحصيري[١٣].

وهذا يعني أن هناك اتفاقاً بين مختلف الولاءات السياسية والفكرية في صفوف الأدباء ضمن جبهة ـ الشعر الحر ـ حول أولية المضامين في التغيير، وبما استدعته من تحرر جزئي، أو كلي لاحقاً من قيود الشعر العمودي.

وبذلك خلخل أصحاب ـ الشعر الحر ـ بكل أشكاله الريادية، والمستحدثة لاحقاً تركيز خصومه علىٰ قضية الشكل في محاولاتهم نفي واستبعاد ضرورة الاستجابة الشعرية العربية لمتطلبات المرحلة التاريخية المعاصرة في حياة الإنسان العربي.

ولا شك أن تركيز الأدباء المحافظين علىٰ الشكل في محاربة ـ الشعر الحر ـ كان مناورة مقصودة تهدف إلى كسب المعركة ضد أصحابه بسبب كون الشكل هو الأقرب إيقاعاً للجماهير، وبالتالي فهو الأكثر ضمانة للتأثير بها باتجاه حسم المعركة ضد ـ الشعرِ الحر ـ لمصلحة ـ الشعر العمودي ـ باعتباره رمزاً اعتمد واجهة موضوعية تخفي وراءها كل أهداف الفكر المحافظ في الأدب العربي بجملته.

وفي عام **١٩٦٢** نشر بلند الحيدري مقالاً في الدفاع عن ـ الشعر الحر ـ ناقش فيه القضايا التالية:

١ ـ العلاقة بين الشعر العمودي، والحر، إذ نفىٰ وجود ثورة علىٰ قواعد العمود، ووصف ـ الشعر الحر ـ بأنه لم يتعدّ تطوير وتشكيل أسلوب الأداء الشعري، وبنية القصيدة بحيث تتلاءم مع التعبير والمضمون.

٢ ـ العلاقة اللغوية بين الشاعر الجديد (من أصحاب الحر) والقارىء، حيث يرىٰ بلند أن هذا الشاعر قد ابتعد عن الصنعة البديعية، واقترب من البساطة والصدق في التعبير، المفردات البسيطة المألوفة غير المعقدة باعتبارها جزءاً من حركة عامّة تشمل القصيدة كلها ولا بد لها أن تجد مكاناً في تركيب جديد للبيت في الشعر في الحيز الأكثر توافقاً معها، أي بترك القافية الواحدة المتكلفة والصنعة البديعية البارزة، والحشو البنائي في القصيدة القديمة حيث تأتي الكلمات الزائدة لتسند استمرار القافية والأضرب، وتوازن صدر البيت وعجزه، واللذين لم تعد لهما ضرورة في ـ الشعر الحر ـ علىٰ أن بلند نفىٰ عن هذا الشعر استهداف السهولة الشكلية، والأسلوبية في التعبير، واعتبر من اختاره لهذه الغاية شاعراً رديئاً ليس ـ الشعر الحر ـ مسؤولاً عنه.

٣ ـ أولية المضامين في البحث عن أشكال شعرية جديدة. فالموضوعات في ـ الشعر الحر ـ مرتبطة بالعصر والبيئة خلاصاً من الموضوعات التقليدية في العمود، مدح، هجاء، غزل، أو مناسبة، وحدث كبير، هذه التغايرات أدت إلى حاجات فنية مرافقة، تشحذ المخيلة، تداعي الصور والذكريات إيحاء ورمز، وابتعاد عن الوصف والتقرير.

٤ ـ حاجة ـ الشعر الحر ـ إلى قارىء جديد معاصر يفهم التحولات المحدثة المستجيبة لمصالحه.

٥ ـ حاجة ـ الشعر الحر ـ للتخلص من آفة الطول الشكلي للقصيدة العمودية.

٦ ـ أهمية الموسيقىٰ في ـ الشعر الحر ـ باعتبارها خلفية صورته الشعرية الحديثة، وجزءاً أساسياً فيه، إذ هي تتوافق مع المضمون الإنساني ولوازمه من غضب وفرح وتأمل، بينما تستند القصيدة العمودية موسيقياً إلى نغم واحد يضمها من الأول إلى الأخير[١٤].

وقد نوقش مقال بلندي الحيدري من قبل:

حسين مردان.
ورشدي العامل.
ومحمد صالح بحر العلوم.
وبديع عمر نظمي.
ود. علي جواد الطاهر.
ومحمود الريفي[15].

أكد حسين مردان في هذه المناقشة علىٰ قضية تطور ـ الشعر الحر ـ من ـ الشعر العمودي ـ.

أما محمد صالح بحر العلوم فقد اعترض علىٰ تحديد زمن ظهور ـ الشعر الحر ـ بالحرب العالمية الثانية، ورأى أنه يرجع إلى أيام أمين الريحاني وشعره المنثور، فعارضه محمود الريفي بأن ذلك كان نثراً مركزاً.

وقد هوّن حسين مردان من أهمية هذا التحديد الزمني لظهور ـ الشعر الحر ـ بدعوى أنه جاء نتيجة نموّ متكامل عبر تراكمات كثيرة.

ولا شك أن حسين مردان كان يدرك أن مثل هذا التحديد الزمني يصبّ في إطار سعي شخصي للرواد يرغبون من خلاله أن يصيبوا مجداً لا حصة له فيه، ولأن هذا التحديد للريادة في إظهار ـ الشعر الحر ـ يمكن أن يشكل خطراًخاصاً علىٰ حسين مردان باعتباره رائداً في إطار التجديد الصارخ في المضامين والموضوعات الشعرية الجديدة علىٰ النحو البودليري مثلاً.

وأثار بحر العلوم قضية المصطلح، فاعترض على مصطلح ـ الشعر الحديث ـ يعني ـ العصري ـ مما يسبب التباساً دلالياً لما ينشر من ـ العمود الحديث ـ في مضامينه.

وكان رأي رشدي العامل في هذا الشأن، أن أصحاب ـ قصيدة النثر ـ يطلقون على لونهم هذا مصطلح ـ الشعر الحديث ـ في إطار حركة ـ الحداثة ـ التي هي الجديد شكلاً ومضموناً في آن واحد. أما العصري، فهو الزمن الجديد.

لقد اقترح بحر العلوم التسميات التالية:

١ ـ الشعر العمودي ـ للكلاسيكي.
٢ ـ الشعر الحر ـ لشعر الرواد.
٣ ـ الشعر الحديث ـ لكل شعر عمودي حديث المضامين[16]

ولا حاجة إلى القول إن بحر العلوم قصد تخليص شعره من تسمية مصطلح ـ الشعر العمودي ـ ولوازمها.

وفيما يتعلق بالشعر والسياسة، نجد أن بديع عمر نظمي يربط أهمية ـ الشعر الحر ـ بالمعركة الشعبية.

ومن الطبيعي أن هذا الربط ليس مفاجئاً للوسط الأدبي، فقد نوقش جدل الشعر ـ السياسة على نحو متواصل في هذه الفترة، ويعتبر تساؤل رشدي العامل في سلسلة مقالات له في جريدة المستقبل: هل ينبغي أن نتوجه إلى الشعراء بطلب الحديث عن موضوعات معينة؟ تساؤلاً نموذجياً في ضرورة وعي حقيقة جدل الشعر والسياسة، وما ينبغي أن تكون العلاقة بينهما؟

لقد اتهم رشدي بالمغالاة، هذا الجدل، واتهمه بالتسبب في وأد مسيرة بعض الشعراء، وأكد تصدع الطموح السياسي الأممي عند بعض الشعراء العراقيين بسبب تناولهم السريع والسطحي للموضوعات الأممية[17].

وقبل أن ننتقل إلى مناقشة أخرى جديدة نشبت في ـ جريدة صوت الأحرار ـ حول ـ الشعر الحر ـ نود أن نشير إلى بعض ما جاء في مقال بلند الحيدري حول الشعر الحديث.

إن قضية حاجة ـ الشعر الحر ـ الجديد لقارىء جديد معاصر مدرك، استثمرت بكثرة من قبل الشعراء الجدد، وركبت لدفع بعض التهم ضد شعرهم، كتهمة الغموض مثلاً.

أما عن قضية آفة الطول في القصيدة العمودية، وحاجة ـ الشعر الحر ـ للتخلص منها، فهذه قضية فنية تتوقف على إمكانيات الشاعر نفسه، وقد وجدت هذه الآفة في ـ الشعر الحر ـ كما أوضحت ذلك بإسهاب نازك الملائكة في ـ قضايا الشعر المعاصر ـ[18].

وفي رأيها أن هذا الشعر قد عانى من التدفق المخل المؤدي إلى طول العبارة الشعرية طولاً فادحاً كما هو الشأن في بعض

مقاطع ـ حفار القبور ـ للسياب، أو ـ الظلال الباهتة ـ للبياتي.

وكانت مناقشة أخرى قد أثيرت منذ ١٧/ ٩/ ١٩٦١ حول ـ الشعر الحر ـ في صفحة ثقافة في جريدة صوت الأحرار بسبب تساؤلات تضمنتها رسالة مواطن (حيدر السوادي) حول غموض الشعر الحر الذي يصعب فهمه حينئذٍ[١٩].

وعلى الفور انبرى عدد من الشعراء يردون على حيدر، وكان أولهم الشاعر سعدي يوسف الذي أجاب بما يلي:

١ ـ أن أكثر ـ الشعر الحر ـ وبعض كتابات أصحابه لا تفهمها العامة ذات الذوق العمودي.

٢ ـ إن ـ الشعر الحر ـ شكل جديد وعمره قصير (١٤ سنة) فما زال يبحث عن هويته مقايسةً له بالشعر العمودي.

٣ ـ إن عدم ظهور شاعر جديد كبير لا يعني فشل ـ الشعر الحر ـ في تناول جانب ما في الحياة.

٤ ـ التسليم بوجود شعراء يتناولون القصائد بينهم من دون نشر في صحف أو كتب.

٥ ـ تأكيد وجود شعراء تقدميين يبحثون عن أشكال شعرية فنية فعالة[٢٠].

وتعني هذه الأجوبة (الواردة بتصرف شكلي من قبلي) أن سعدي يوسف لم يقر الاتهامات ضد ـ الشعر الحر ـ لذلك ردَّ بعض الأدباء عليه متهماً إياه بالانهزامية والقصور في الدفاع عن الشكل الشعري الجديد[٢١] ورفض طراد الكبيسي دعوة سعدي يوسف للبحث عن أشكال شعرية تعبيرية جديدة خارج ـ الشعر الحر ـ[٢٢].

والواقع أن سعدي يوسف لم يدع في إجابته علىٰ حيدر السوادي إلى الخروج على شكل ـ الشعر الحر ـ بل دعا ضمناً إلى البحث عن أشكال شعرية ذات مستوى فني عال تحت إطار ـ الشعر الحر ـ بمفهومه المتجدد، أي الذي قد يؤدي حينئذ إلى شكل شعري أكثر تحدراً كما هي الحال مع ـ قصيدة النثر ـ فإن التحرر يغري بمثله وقد قال بلند الحيدري: «إن المضامين الجديدة هي التي أوجدت أشكالاً جديدة، وإن الأدب الحديث يمثل اتجاهاً مفتوحاً»[٢٣].

وكتب حسين العلاق على هامش الاستغراب من غموض ـ الشعر الحر ـ فأيد هذا الشعر، إلا أنه أقر أن فيه ـ كما هو في واقع نشره ـ خللاً واسعاً، إذ هو يعاني من: الرتابة، والنثرية، والتقليد، واللانظام، واللاأصالة، والمباشرة، والتجارب المبتسرة، والغموض، والبناء المتهافت، والألفاظ المحددة، والجهل بطبيعته وأزمة ثقافة الشعراء ونقاد شعرهم[٢٤].

فماذا أبقىٰ حسين العلاق ـ للشعر الحر ـ؟ لم يبق شيئاً، وهو محق طالما أنه قصد به تلك الكثرة المنشورة منه في إطار فيضان غير منضبط للحركة الجديدة.

وقد سبق أن رأى هذه الظواهر السلبية في ـ الشعر الحر ـ هذا، حسين مردان في مقاله ـ تحديق في شعرنا الحديث ـ[٢٥].

وساهم سلمان الجبوري في هذه المناقشة حول أزمة ـ الشعر الحر ـ فألقى وزرها علىٰ الشعراء الجدد الذاتيين الفرديين اللاهثين وراء أغراض الغزل، ثم رأى ألاّ علاقة لهذه الأزمة بعدم غناه بكامل طاقات البحور العروضية نظراً لتلاشي بعض هذه البحور بسبب جفاف موسيقاها وثقلها[٢٦].

نظرية تلاشي بعض بحور الشعر العربي هذه أشار لها يوسف الصائغ في بحث أكاديمي مهم قدمه في السنوات اللاحقة إلى جامعة بغداد، فقال بخصوص سرعة وتائر حركة العصر، إنها: (أثرت في حياة الفرد مما خلق تناقضاً بين رتابة القوالب القديمة، وسكونها النسبي، وبين حركة الحياة)[٢٧].

وما نراه نحن أن هذا رصد غير دقيق لمفهوم حركة العصر الحديث، لأن تميز هذا العصر بالسرعة ليس قانوناً شاملاً يجب إطلاقه واسقاطه قالباً جاهزاً على جملة الحياة ومنها الإنسان في حركته، إذ هناك فرق بين وجود الآلات ووجود الإنساني باعتبار خصائص حركتهما، فالانسان ليس تبعاً لهذه الآلات بل هو صانعها.

كما يجب الإقرار بحقيقة وجود حياة إنسانية رتيبة في كل مجالات الحياة، في العالم المتقدم أو المتخلف، وتحتاج هذه الحياة الرتيبة إلى أن تعبر عن رؤيتها إلى هذا العالم، وعليه لا يجب فهم سرعة وتائر حركة العصر الحديث فهماً حرفياً.

ولا بد أن نشير إلى اقتراح مهم طرحته في هذه المناقشة لميعة

عباس عمارة، ويقضي بضرورة قياس - الشعر الحر - وصحته بحسب الشعراء المبدعين في إطاره، المشهود لهم فقط، وليس على كل من أدعى الشاعرية[٢٨].

ولا شك أن المبدعين الشعراء هم المؤهلون أيضاً في مجال الثقافة الأصيلة، والعالمية، أي الذين يحيطون بتراث شعبهم، وتراث شعوب العالم المسكون قديماً وحديثاً.

وهذا كما قلنا اقتراح مهم لأنه منهجي وعلمي.

ولَم تبلور هذه المناقشة حلاً لما كان يبحث عنه المواطن المتسائل عن غموض - الشعر الحر - حيدر السوادي، ولكنها أضاءت كثيراً من قضايا هذا الشعر في أول عهد تطوره.

وبالطبع هاجم حيدر المتجادلين، واتهمهم بالابتعاد عن صلب الموضوع المطروح للمناقشة، وأبدى عدم اقتناعه بردّ سعدي يوسف أيضاً[٢٩].

وقد اعترفت صفحة ثقافة في جريدة - صوت الأحرار - بتقصيرها في إدارة هذه المناقشة، ولكنها انتقدت سلبية عدد من الكتاب العراقيين، من الذين كتبوا فعلاً، وتسرعوا في الكتابة، أو الذين لم يساهموا أصلاً[٣٠].

خاتمة:

يلاحظ في ختام هذا الاستعراض التوثيقي لآراء الكتاب والأدباء العراقيين حول - الشعر الحر - بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، أن بعضهم كان قليل الخبرة بحقيقة هذا الشعر، بمنطلقاته وجدله مع التراث مثلاً، الأمر الذي أدى بهم إلى إبداء آراء غير سليمة، أو متطرفة أثارت الالتباس حول أصالة المبادىء وصحتها، التي انطلق منها هذا البعض في مواقفه الأدبية.

ودلت بعض الكتابات على قصور النظرة إلى - الشعر الحر - على مراعاة مصلحة ذاتية، وهذا ما لوحظ في موقف بعض الشعراء العموديين المعروفين.

كما ودلت هذه الكتابات لدى آخرين على وجود جبهة غير معلنة ضمت شعراء من ولاءات فكرية وسياسية وأدبية مختلفة تبنت - الشعر الحر - باعتباره حركة شعرية تقدمية.

ووجدت في المقابل جبهة مضادة لهذا الشعر، تبنت - الشعر العمودي - جمع أصحابها (مختلفي الولاءات) ثباتهم على هذا الشعر، فيما جمع التوجه المحافظ، وكراهية المضامين الثورية الجديدة جمهرة متميزة في جبهة - العمود - وهي جمهرة الأدباء المحافظين الذين كان همهم الدائم تحويل الأنظار من معركة حول مضامين ثورية جديدة تستوجب أشكالاً شعرية جديدة، إلى معركة أشكال فارغة فقط ليسهل طعن حركة - الشعر الحر -.

ولقد بلورت المناقشات - كما مرّ بنا - رأياً عاماً خلاصته أن - الشعر الحر - شكل شعري أصيل استوجبته سعة الحاجة إلى التعبير عن مضامين إنسانية جديدة، وأنه تطور إلى شكل أكثر حداثة للسبب نفسه باتجاه - قصيدة النثر - مثلاً.

ولا شك أن الافتقار لمقاييس دقيقة، وتقاليد أدبية راسخة جعل من الصعوبة أن تتحول هذه المناقشات إلى اكتشاف مهم يؤدي إلى تحولات كبيرة في التأسيس النظري للشعر الحر.

الهوامش:

(١) أ - جريدة الجمهور ٢٧٤ في ٢٩/ ٤/ ١٩٦٢، لقاء عابر مع شاذل طاقة/ عاطف.
ب - جريدة صوت الأحرار ١٢٤٠ في ٢٠/ ١١/ ١٩٦٢ أمسية شعرية/ ج.
(٢) جريدة الرأي العام ٩٣ في ١٩/ ٢/ ٩٥٩، حديث الجواهري للأخبار اللبنانية/ نسيب نمر.
(٣) جريدة صوت الأحرار ٦١١ في ٢٣/ ١/ ١٩٦١، أدونيس وثورة الشعر الحديث.
(٤) جريدة البلاد ٦٠٨٩ في ٣٠/ ٤/ ١٩٦١، تحديق في شعرنا الحديث/ حسين مردان.
(٥) جريدة صوت الأحرار ١٢٤٠ في ٢٠/ ١١/ ١٩٦٢، هؤلاء سيطرحون قضايا الأدب/ محمد سعيد الصكار.
(٦) أ - مجلة التضامن ٤ في ١٩٦١، ص ٣٦ - ٣٨، الدكتور عبد الرزاق محيي الدين والشعر الحر، والعدد السابق ص ٤١ - ٤٢، قرأت العدد الماضي.
ب - مجلة الرياض ١٧ في ٢٣/ ١٢/ ١٩٦١، ص ١٠ - ١١ الأستاذ فؤاد عباس يفند أسطورة الشعر الحر.
ج - المصدر نفسه ١٨ في ٣٠/ ١٢/ ١٩٦١، ص ١٨ - ١٩. الرياض تخرج العلامة الدكتور البصير من عزلته، الشعر الحر جناية على الشعر والأدب.
د - المصدر نفسه ص ١٠، الشعر الحر وخطره على الأدب العربي/ عبد القادر الناصري.
(٧) مجلة الرياض ١٧ في ٢٣/ ١٢/ ١٩٦١، آراء جريئة للعلامة الدكتور مصطفى جواد، ص ٤ - ٥، تنظر ص ٥ خصوصاً.
(٨) جريدة الجمهور، المصدر السابق.
(٩) جريدة صوت الأحرار ٦١١، المصدر السابق.
(١٠) جريدة اتحاد الشعب ٣٣ في ٥/ ٣/ ٩٥٩، حديث مع الشاعر عبد الوهاب البياتي/ ع. س.
(١١) جريدة صوت الأحرار ١٢٤٠، المصدر السابق.
(١٢) جريدة الجمهور، المصدر السابق.
(١٣) - «ازدهار الدماء» - عبد الأمير الحصيري، مطبعة الآداب - النجف، ص ٦، المقدمة.
(١٤) مجلة الأديب العراقي/ في كانون ثاني شباط ١٩٦٢، خواطر في الشعر العراقي الحديث/ بلند الحيدري، ص ٣٩ - ٥١.
(١٥) جريدة صوت الأحرار ١٠٣١ في ٥/ ٣/ ١٩٦٢، مناقشة حول الشعر العراقي الحديث.
(١٦) المصدر السابق.
(١٧) جريدة المستقبل ٦٥٩ في ٢٦/ ١/ ١٩٦٣، العمل الشعري التجربة الشعرية/ رشدي العامل.
(١٨) ط ٣/ ١٩٦٧، ص ٢٨ - ٣٣.
(١٩) جريدة صوت الأحرار ٧٩٩ في ١٧/ ٩/ ١٩٦١، رسالتان للشعب عامة/ حيدر السوادي.
(٢٠) المصدر السابق، أدب صاعد للشعب عامة/ سعدي يوسف.
(٢١) المصدر السابق ٨٠٥ في ٢٤/ ٩/ ١٩٦١، أدب للشعب وحده/ ومقال الفريد سمعان.
(٢٢) المصدر السابق ٩٠٢ في ٢/ ١٠/ ١٩٦١، القضية قضية وضوح!!/ طراد الكبيسي.
(٢٣) المصدر السابق ١٠٣١ في ٥/ ٣/ ١٩٦٢، مناقشة حول الشعر العراقي الحديث، حول كلمة بلند الحيدري.
(٢٤) المصدر السابق ٩٠٨ في ٩/ ١٠/ ٩٦١، إنها مسؤولية الشاعر أولاً/ حسين العلاق.
(٢٥) جريدة البلاد ٦٠٨٩ في ٣٠/ ٤/ ١٩٦١ تحديق في شعرنا الحديث.
(٢٦) جريدة صوت الأحرار ٩١٤ في ١٦/ ١٠/ ١٩٦١، نعم هو الشاعر/ سلمان الجبوري.
(٢٧) - «الشعر الحر في العراق» - يوسف الصائغ - مطبعة الأديب ١٩٧٨، ص ١٢٨، الوزن.
(٢٨) جريدة صوت الأحرار ٩٤٤ في ٢٠/ ١١/ ١٩٦١، مشكلة شاعر وقارىء/ لميعة عباس عمارة.
(٢٩) المصدر السابق ٩٥٠ في ٢٧/ ١١/ ١٩٦١، الموسيقى والوضوح ليس غير/ حيدر السوادي.
(٣٠) المصدر السابق ٩٦١ في ١١/ ١٢/ ١٩٦١، حول بعض قضايا الشعر الحر/ أسرة التحرير.

قصة قصيرة

ملامح

رنا ادريس

بعد أن استَلْقَت على الشاطىء، دَفنت جسمها في الرمل الساخن. أغمضت عينيها وأهدت الشمس حياتها. فكرت بالمقاتلين الذين توقّف زمنهم بعد انفجار قنبلة، وبالنساء اللواتي اكتفين بليلة حب واحدة ليبرّرن وجودهن، وبالرجال الذين يبحثون دون ملل عن المرأة. وتذكرت ذاك الذي كان يفتح الأبواب إلى ما لا نهاية لأنه كان يبحث عنها. وكان هذا البحث نشاطه الحصريّ، يقوم به بكلّ إخلاص. وتتالى الأبواب، واحداً بعد الآخر، دون أن تكشف عن الكائن المنتظر. وكان يواجه تلك الأبواب بحذر مضحك. فيجلس حيناً عند العتبة، ظنّاً منه أن الباب سيفتح من الداخل. ويتسلّق حيناً سلالم البيت الخارجيّة متربّصاً فوق سفحه لينقضّ على الفريسة. أو يعود ليزور الأماكن نفسها لدراسة تفاصيل «الظهور»، حتى باتت الصدف معروفة لديه. ثم يقول بصوت مؤثّر وعيناه تحدّقان بالسماء: «سأنهال كالعاصفة التي تتوقّف في منتصف السماء لتختار شجرتها. وستكون مجهولتي قريبة مني، حتى في مخاوفي. وستريحني». ويضيف الباحث عنها، منتفضاً هذه المرة، محدقاً بالأرض: «ستريحني؟ لا، لن تريحني، لأنها سرعان ما تختفي من جديد، كصورة سريعة على زجاج مُغبّش. وتنكسر كحلم نذكره لحظة، ولكن لحظة فحسب. ولن تدعني أمسك يدها لأستمع إلى قصّة كل إصبع منها. وستنظر إليّ لا مبالية، لأنها تعلم أنها سترحل. وتُفهمك بأن كثيرين هم الذين حاولوا، وقد أضنتهم الوحدة، أن يجعلوا منها امرأتهم، أو صورة يعلّقون عليها آمالهم. والحقيقة أنها كيفما تقدّمت، تلمس قدماها باقة الوداع الملوّنة. إنها المسافرة. ليسوا كثيرين أولئك الذين يستطيعون أن يقولوا إنها جميلة، لكنهم جميعاً رأوها تُجمّل الأرصفة التي تمرّ بها. وتترك وراءها نعومتها وترحل. إنها المسافرة. فكيف لها أن تريحني؟»

شعرتْ مرة أخرى بدفء الرمال. مالها تفكّر بالباحث «عنها»؟ وفيما كانت تراقب الأمواج تعود أدراجها نحو الشاطىء الجافّ، تراجعت أسرع نحو الذكريات. فالباحث يبحث عن التي سترحل، لأنها تضمن استمراريّة بحثه. إلا أن ثمة رجالاً من نوع آخر، منهم من يركز على نقط ضعفها، فترغب في التمرّد وتبتعد. ومنهم من يشكرها لصداقتها وثقافتها العالية ويبتعد معجباً. ومنهم من يكشف أوراقه ويستلقي على بطنه ويندب حظّه، فتملّ من همومه وترحل. ومنهم من يأخذ دون عطاء، من يطلب ويأمر، من ينادي ويشتم، ومن يتعلّق بعشبة نبتت دون إرادتها على صخرة جافّة، محاولة أن تقاوم وتنتهي الرواية قبل تطوّرها... ومنهم من يقول إنه تقدم في السنّ وشاب، ويبكي قليلاً لتفاوت الأعمار ويطلب الحنان.

وتتوالد الصور الواحدة تلو الأخرى، وتبقى صورة واحدة بلا ملامح. هذا الرجل، إن وجد هذا الرجل، فسيكون شكلاً آخر للحياة. وستتدفق الابتسامات كأمواج نهر كثُرت ضفافه، ولن يكون له ذاكرة، ولا أصدقاء، ولا أقرباء. ولن يهتمّ بالوقت ولا التجاعيد. . . لعلّها تسمع خطاه عندما يهبط الليل.

وفتحت عينيها وأدركت أنها كانت وحيدة على الشاطىء الواسع. فنهضت ونظرت إلى الوراء، وتكوّمت ودارت حول نفسها مرات عديدة. وشعرت بشعاع شمس يتسلّل إلى جلدها ويكويه، ثم يغادره ممتداً بسرعة حتى يغطي الأرض والسماء. فتنحني الرمال تحت لهبه وتلتوي الأحضان. وللحظة تاه الشعاع.

أين اختفى الوجه الأسمر؟

* * *

- يا لها من صور متقنة! من يكون هذا العربيّ؟

- هذا الذي يحمل حقيبة من الخليج. وفي حقيبته دولارات أميركية. يأتي باستمرار إلى بلدنا ويقايض الدولارات بزجاجات وسكي. وهذه الصبيّة هي بائعة المرايا. وهي تدّعي أنها ترى داخلك. وتقول بعض الكلمات ثم تمدّ يدها طالبةً ثمن أتعابها. وهذا الذي يجلس هنا، عند زاوية الصورة، هذا هو أبو السّمك. وهو يعيش على بضع خطوات من هنا. لماذا لا نذهب لمقابلته؟ سيروي لك بنفسه قصته. لقد أصبح أبو السمك اليوم من أهم شخصيات البلد.

ووجدت نفسها تمشي وراءه، ولم ترَ أمامها سوى كتفين كأنهما جبلان ينتصبان فوقها عالياً. ولم يعد بوسعها إلا أن تتراجع أكثر، أن تخضع لهذا الارتفاع المتحرّك وتنحني أمامه واختفى لون السماء فوق رأسها وزحمة الشارع أمام عينيها، وأصوات البائعين على الأرصفة. ولم يبقَ من الحياة المصريّة سوى جسمه الفارع. وإذ بها تسأله بلهجة غير متوقعة:

- هل والدك طويل؟

وأجاب ضاحكاً: جداً. لماذا؟ أطويل أنا؟

واستدار نحوها وتراجع قليلاً إلى الوراء. فتدفّق النور دفعة واحدة كشلاّل كان يحسبه سدّاً محكماً، وعائداً إلى اندفاعه السابق. وانجلت الدنيا بأسرها أمام نظرها. وأدركت أن جسده كان قد سبّب احتضار النور هذا. وشعرت كما لو أنها تتخبّط في بحر شاسع. وغمرتها الألوان والأصوات والحركات حولها. ثم توقّفت عن السير، وقد تاهت عيناها في هذا الفراغ المتزاحم الذي سبّبه غياب المنكبين. فقالت:

- أحبُّ نيل القاهرة.

هكذا تقاربا، ناسيَيْن أبا السمك.

بيروت

قراءة في ديوان

«حرب السنبلة»

لعصام ترشحاني

بقلم: عبد الرحمن حمادي

عصام ترشحاني يرتل للشظايا فيسبقه التين والبرتقال والغضب:

يقول سانت بوف في تعريفه الشهير للشعر: إن الشاعر عندما يملك مقدرة الكشف فذاك يعني أنه قد ملك قوة التحريض، والشاعر لا يمكن أن يكون شاعراً مبدعاً إلا عندما يملك قوة التحريض.

هذه المقولة الشهيرة لسانت بوف تقفز إلى ذاكرتي دائماً كلما وجدتني أقرأ شعراً لشاعر فلسطيني، حتى لتكاد كلمة - التحريض - التي أكد عليها بوف تصبح مقياساً أضعه في قراءتي للشعر الفلسطيني. ومع ما في هذا المقياس من مبالغة، فإنني في الواقع لا أستطيع أن أتصور الشعر الفلسطيني يمارس وجوده بعيداً عن التحريض، فكل شيء في الثورة الفلسطينية ينطلق من التحريض، بل إن التحريض الكامن في الشعر الفلسطيني أَهَّلَهُ لأن يكون شعر مقاومة في التصنيفات الأدبية العالمية، ومن هنا نرى أن الشعراء الفلسطينيين، داخل وخارج الأرض المحتلة، يحاولون الأنضواء تحت تسمية شعراء مقاومة، فأين تقف محاولاتهم؟

إننا في الواقع إذا ما استثنينا شعراء الوطن المحتل، وبعض الشعراء الفلسطينيين خارج الوطن المحتل: محمود درويش، معين بسيسو، عز الدين المناصرة، نجد أن معظم المحاولات الشعرية باءت بالفشل، وفشلت حتى في أن تحقق حداً أدنى مما يقرّبها من شعر المقاومة. والأسباب كثيرة، ولعل في مقدمة هذه الأسباب أن بعض الشعراء الفلسطينيين يتخذون من القضية وسيلة على الساحة الأدبية، في حين أن المطلوب هو أن يجعلوا من الشعر وسيلة للقضية - بالإضافة إلى أسباب أخرى كثيرة يضيق المقام عن ذكرها هنا، إلا أنها ستتضح معنا ونحن نقرأ في ديوان الشاعر الفلسطيني عصام ترشحاني المعنون بـ «حرب السنبلة» - والصادر عن اتحاد الكتاب العرب. ذلك أن عصام ترشحاني يدخل تجربته بنقاء كبير وبتحريض ثوري مطلق، ويفهم الشعر وسيلة لتجسيد القضية، مما يؤهله فعلاً لأن يستمر شاعراً من شعراء المقاومة الفلسطينية الحقيقيين حتى وهو يعيش تغرّبه في منفاه خارج الوطن المحتل.

هوامش:

صدر الديوان أواخر عام ١٩٨٤، والعودة إليه الآن لا تعني العودة إلى شعر فقد قيمته الزمنية، ذلك أن الشعر في غايته هو التغلب على الزمن والخلود. ولأن فعل المقاومة الفلسطينية هو فعل مستمر، كذا فإن الشعر المقاوم هو فعل مستمر يأخذ قيمته حين كتابته وحين قراءته في أي وقت كان. وضمن هذه الهوامش نذكر أن الشاعر عصام ترشحاني يمثل واجهة بارزة في الشعر الفلسطيني عبر تجربته الكبيرة والتي تمثلت في عدة دواوين منها:

«قراءة في دفتر الرعد»، «الغزالة تعود إلى البحر»، «أيتها الحبيبة خذيه عاشقاً»، «منارات لأحزان العشب»، «البحر يقطف وردتين»، «دمي لن يغني لكم»، «وكان ذاهباً في العذوبة»، «يوميات الوردة المحاصرة». وديوانه «حرب السنبلة» يضم عشر قصائد هي: سلاماً لأمي - صباحان للدخان - صباح للأرجوان - آخر أسفار الخروج - خريف القرنفل - تقاسيم بدائية - سورة الانفجار - وردة الهجرة - البندقية وحدها - الأصدقاء - حرب السنبلة . ويهدي الديوان إلى أبيه الرجل الذي حمل هويته وراح يزرعها شجراً وأحلاماً وبنادق.

مقاوماً:

لم تعد قبلة الموت تكفي
ولا نارها الراجفه
سيخلق هذا الجليلي
من لحمة قبضة الله،
ودبابة الدم
يخلق هذا الجليلي
أزهاره القاذفه

بهذا النفس الثوري المقاوم تنسحب كلمات عصام ترشحاني في ديوانه، وهو نفس يتلفع بكل ما في الثورة الفلسطينية من نبض رافض ومعاناة جامحة، وهذه أولى الجوانب التي تهيىء الشعر الفلسطيني الحقيقي ليمارس دوره التحريضي، وعند عصام خصوصاً تتسع التجربة بمرارتها، فهو قد عايش النكبة من بدايتها حاملاً نزفه الكبير شوقاً للأرض التي غادرها صغيراً وحملها حلماً متجدداً في غربته:

ها هي الأرض تكتم في صدره
روحها النازفه
ها هي الأرض في جسمه
مثل حلم يموت
وفي كل فصل
يقوم من الموت يسترجع العاصفه.

والغربة عنده في قالب المعاناة تعني الفعل الثوري المقاوم، الفعل الذي ينتمي للوطن المحتل بكل ما يعنيه هذا الإنتماء من حروب ومعارك وعمليات فدائية، وهو يدرك تماماً خطورة هذا الانتماء، وكيف يسعى البعض لالغائه، لذلك نراه يطلق الصيحة محذراً وطالباً زيادة الانتماء واستمراريته:

لنا أن نقاوم
جمر النعاس
وأن نغسل العتمة الآتيه..

وهؤلاء الذين يمارسون الانتماء قولاً وفعلاً هم الراية التي ستخفق ذات يوم على الأرض السليبة، هم البدايات والنهايات، وهم الطلقة والصيحة، وفيهم تتجسد القضية وآفاق العودة:

لنا أن نلاقي الشمس
أن نعود إلى عصمة الفجر
وأن نغرس الراية العاليه

ولأن الانتماء هو جوهر الفعل الثوري عنده، فإن الفعل الثوري هو ممارسة حمل البندقية حتى النهاية وهو تحطيم كل الحلول الاستسلامية.

لقد أدرك الشاعر، كما أدرك جميع المنتمين، أن المراثي والبكاء لم تعد تجدي، فإن البكاء لن يعيد الأراضي المحتلّة والبيوت المنهوبة، وإنما الطلقة الرافضة وحدها هي التي تشرق بالأمل. ولنقرأ هذه الكلمات التي تجسد رؤية الشاعر للفعل الثوري:

هذي منازلنا وراء حدودنا
قمر يطوف على اليتامى
والملاجىء والسجون
هذي ضحايانا...
تعلن ملء دهشتها القصيه
أن أعمدة الخيام
تمر من شظف السنان
ومن عيون المجدليه

بل إن وعي الشاعر يبلغ حداً عالياً فيرفض أية مساومة على القضية، ويندّد بأيِّ حلّ استسلامي ويعتبر أن الاقتراب من المزاودات العلنية والخفية خيانة كبيرة وكبيرة جداً. والشعب العربي الفلسطيني لن يسامح المزاودين والمستسلمين ولا بد أن يجيء الحساب.

البندقية في يد الزيتون
تذبح من يخون

إن الطريق الذي يطالب به الشاعر هو طريق صعب، يكلف

الضحايا ويكلف الشهداء ولكنه في النهاية طريق الثوريين.

شمس.. لقتلانا
شمس لجرحانا
شمس... تقوم إلى البيارق
لتوزع الغضب المضيء
من الملاجيء للموانيء

إنها جوانب من ثورية الشاعر وانتمائه.

متغرباً:

الكلّ الثوريّ لدى عصام ترشحاني لا يمكن اكتشافه كاملاً إلاّ عبر قراءة الجوانب الأخرى في الديوان وفي مقدمتها إحساس الغربة العارم الذي يفوح من كلماته - وهذا طبيعي ما دام انتماء الشاعر الثوري قد بدأ من المنافي بعد هجرته القسرية صغيراً عن فلسطين وحيث كل من ينتمي إلى هذه الهجرة يحمل خوفه وغربته، ويبدأ بأمه، يعانيها كتلة من الحنين والحكايات عن الأرض والبيارات والحقول:

أراك تفرين من غابة لذويها
وحين يحاول في ذبحة الماء
أن يرتدي الحرب
حين دم الخائفين
يحاول أن لا يضيع

هذا هو إحساس الخوف، ومن سلبوا أرضه وبيته يبقى موزعاً في موانيء القلق والتناقضات والحنين، بل لنقرأ هذا الحنين العارم الذي يؤكده الشاعر في أكثر من موضع من ديوانه، حنين للسنابل وأيام الحصاد، وللبراري والمناجل، وهي صور ما زالت محفورة في ذاكرة الشاعر عندما كان طفلاً في فلسطين وقبل أن يضطر للهجرة عنها مع المهاجرين:

كانت ليالي الحصاد تُذكّرني
بامتلاء المحبين
وتَذكرُني حين تدنو السنابل
في لهفتين
إلى منجل الفقراء

مفهوم الغربة هنا ليس انطواء وعزلة واستسلاماً، بل هو مفهوم متجذر كعبء يحمله الشاعر يرى من الضروري الخلاص منه، فبقدر ما يتمعن في غربته بقدر ما يستقي من هذه الغربة لهيباً رافضاً لها، فالأرض المسلوبة عنده تنادي أبناءها للعودة، والتراب المقيّد بأصفاد الاحتلال يستصرخ أبناءه للعودة، والعودة لن تكون بغير الحرب والشهداء:

هي الأرض
دقّت منازلكم
واحداً واحداً
وارتدى وجهها غيمة الانفجار

وإذا كان الشاعر هو اكتشاف الآخرين، فعصام يكتشف الغربة بمفهومها التحريضي في نفوس الآخرين أيضاً - حيث الجميع يحملون مرارة الوداع وآلام الغربة، وحنين الأرض:

ويدخل في الكآبة
واسعاً ومحاصراً
هذا هو الميناء
في كفّيه يرتبك الوداع
بلا بلاد
كان يدخل في ثياب البحر
يدخل في الحقيبة
واسعاً ومحاصراً..

متفائلاً:

في الواقع الذي يكتب فيه عصام ترشحاني مساحات كثيرة للتشاؤم، فالمنافي والغربة والقلق والانكسارات.. كلها أشياء تنسحب على عالم الشعر الفلسطيني عموماً، وعصام الذي رأينا مدى انتمائه للأرض وللقضية يعكس كثيراً من المرارة في أشعاره، بيد أن التساؤل هو: هل نقبل من الشاعر أن ينكفيء مكتفياً بعكس السلبيات والعذابات؟

وما الذي يبقى للشعر الثوريّ المقاوم إن هو اكتفى بهذا القدر من تصوير النكبة؟

إن المطلوب في الشعر الثوري هو أن يفتح دائماً نوافذ للشمس، بعبارة أخرى أن يعطي فسحات كبيرة للتفاؤل، بل إن التفاؤل هو العلامة البارزة للتجارب الشعرية الثورية المعروفة عبر التاريخ العالمي، ألم يطلب ناظم حكمت من زوجته وهو في مأساة سجنه أن تضحك وأن تفتح النوافذ لضوء الشمس؟ أو

لـم يغنِّ بايرون للحرية القادمة وهـو يلفـظ أنفاسـه الأخيرة في منفاه؟

إن عصام ترشحاني رغم كل مساحات السواد والحزن يعرف كيف يستشف الأمل ويعكسـه ويرى أن العـودة لا بد آتية، والأعياد لا بدّ أن تعم، بيد أن تحقيقها يحتاج للتضحيات:

لا شيء إلا دم الشهداء
يهيِّء للأرض
أعياد ميلادها المقبله

والتفاؤل لديه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفعل التحريضي، فلا شيء مستحيل ما دامت الارادة النضالية والقتالية هي المقياس وما على هؤلاء المنفيين إلا أن يحملوا غضبهم ويتجهوا إلى حيث تبدأ العودة. . إلى فلسطين:

رتلوا سورة الإنفجار
رتلوا. . للحجارة
إن دم الأرض يركض فيها
رتلوا للشظايا
سيسبقنا التين
والزيت والبرتقال

لاحظوا مدى ارتباط التفاؤل بالفعل التحريضي، ولـم لا يتفاءل الشاعر وهو يرى أن شعبه رغم السنوات وتقادمها يزداد التصاقاً بالقضية، والجيل الذي ولد في المنفى ولد وهو يحمل فلسطين معه:

إن طفلاً
له هيئة الأرض
والرعد والشهداء
يداهم دبابة الغاصبين

ولـذلك نرى الشاعـر يحمـل ثقـة مطلقـة بشعبـه العربـي المناضـل، ويؤمـن أن المستقبل بكل اشراقاتـه هو ملك لهـذا الشعب.

إن شعباً
تغمد جرحاً
يحب ويزهر بالمعجزات
ومن ضلعه

يخرج الضوء بالبندقية
لن يندحر

في الشكل

في البحث عن الأزمة الحاصلة بين الشعر الحديث والقارىء، ثمة أسباب، منها اتهام الشاعر بالعجز عن استيعاب التراث القديم للقصيدة العربية، وذلك عبر الإغراق في الشكلانية النثرية، وأيضاً التأثير الذي يصل إلى حد التقليد بالشعر الأجنبي المترجم والتغريب والإبهام والتعقيد الذي يوغل الشاعر فيها، ومن هنا بات من الضروري أن نطالب بالشاعر الحديث الذي يبدأ من التراث ليصل إلى الحداثة، ويضع القارىء ووعيه والتأثير به في مقدمة همومه، وهو ما نجده تماماً عند عصام ترشحاني إذ نبدأ بالانجذاب للموسيقا التي تنبعث من جميع قصائده، أعني الموسيقى الداخلية، وهذا سببه أن الشاعر يعي تماماً أهمية توظيف التراث القديم للقصيدة العربية، من ناحية الأوزان من أجل الوصول إلى موسيقى تؤثر في القارىء، وهذا مثال:

طلقة طلقتان
هل هما توأمان
أم هما كوكب واحد
فاض فيه الزمان
كوكب حارق مرّ بي
مثل رمح الدخان. .

الشاعر هنا كما نرى يستخدم فاعلن كوزن للقصيدة متفنناً ببراعة في عملية توزيعها على قالب الشكل الحداثي الجديد، وكذا في بقية القصائد، أضف أنه يرتكز ارتكازاً كبيراً على الصورة الشعرية المربكة المفهومة، وخاصة الطبيعة ومفرداتها مثل: هل تفتحون الحدود على الشمس ـ هل تكسرون المرايا القديمة ـ هل تطلقون يد الشعب

وبعد:

إنها عجالة سريعة لقراءة في أحد أهم دواوين الشعر الفلسطيني التي ظهرت في السنوات الأخيرة. وهو ديوان يستحق أكثر من وقفة لأنه فعلاً يشكل إضافة متقدمة لشعر المقاومة الفلسطينية خارج الأرض المحتلة، ديوان يمتلىء بالوطن والأهل والحنين والأمل.

الحذاء

خالد الشريقي

كان الوقت بعد المساء بقليل . .

ما انفك سليمان وهو يقف وراء طاولته الصغيرة ينادي على بضائعه الرخيصة :

ـ حلوى للأطفال . . . سكاكر . . . موالح . . .

اقترب (شَنْكَل) منه حذراً، وهو يقلّب أوراق اللعب بين يديه ، كانت أنظاره تتأمل قطع الحلوى الصغيرة بنهم ، لحق به فهيم مستنجداً، وفي اعتقاده أنه قد يفوته :

ـ انتظرني شنكل . . انتظرني . .

وقف شنكل أمام سليمان ، تأمله قليلاً ثم قال :

ـ تعال نلعب سليمان . . ابدأ أنت باللعب إن أردت . . .

ضحك فهيم من أعماقه وهو يحاول حثّ سليمان على اللعب :

ـ ستربح سليمان هذه المرة . . العبْ . . ستربح . . على مسؤوليتي . . .

يعرف سليمان أن (شنكل) ـ كما يطلق عليه ـ لاعب قمار نصّاب، وأن هذا اللقب اكتسبه بسبب مهارته في اصطياد ضحاياه البسطاء، وأن فهيماً الغبي يحتمي به دائماً ويساعده في إغراء من يصادفهم على اللعب، وتكون محصّلة مجهوده آخر النهار، بعض الليرات من شنكل ، هي بالنسبة إليه كسب محترم يكفيه مصروف يومه .

نفر منهما سليمان باشمئزاز :

ـ ابتعدا عني . . لا تلهياني عن عملي . . ابحثا عن واحد غيري لا يعرف احتيالكما . . .

ضحك فهيم من أعماقه ، أدرك عدم جدوى محاولة إغراء سليمان ، قال :

ـ أنت بخيل يا سليمان . . لحمك مرّ . .

استطاع شنكل أن يمدّ يده بخفّة إلى طاولة سليمان ويخطف قطعة حلوى صغيرة ، قال ضاحكاً وهو يبتعد مسرعاً قبل أن تصل إليه يد سليمان :

ـ لكن طعم هذه حلو . .

حاول فهيم أن يقلّد معلمه ، لكن يد سليمان أدركته ، صرخ به غاضباً :

ـ ابتعد أيها الغبي . . لعنكما الله . .

ضحك فهيم ولحق بشنكل . . في حين بدأ سليمان يرتّب بضائعه وهو ينادي عليها من جديد .

اعتاد سليمان أن يقف بطاولته في كل يوم على مقربة من دكان

أبي أحمد الهزيل، كان يدنو منه ويتحدث إليه كلما أحسّ بالضجر، كانا يتبادلان همومهما اليومية بصدق، وكل منهما مرتاح للآخر، وإن كان يبدو على أبي أحمد أنه بمثل عمر أبي سليمان، لكنهما كانا صديقين حقيقيين، وكان حلم سليمان الكبير، أن يكون صاحب دكان مثل أبي أحمد، وأن يتخلّص من طاولته المهترئة، ستكون الدنيا وقتها صغيرة بالنسبة إليه، لن تسعه، وربما أصبحت الحياة بهيجة في عينيه، وإن كان يعلم يقيناً أن دكان أبي أحمد الصغير لا يمنح صاحبه أي مبلغ يفيض عن حاجته، ليس لأبي أحمد غير زوجته وابنه الوحيد، ومع ذلك لم يكن في وسعه أن يوفّر شيئاً من أرباحه القليلة.

لم يكن هذا يزعج أبا أحمد، إنه سعيد مرتاح في حياته، يحمد الله على نعمته في كل وقت، ولا يجد ما يتذمّر أو يشكو منه، إنه راض مقتنع بما منّ الله عليه، يعتبر عقم زوجته بعد إنجاب أحمد قدره ونصيبه، وإن كان يتمنى من أعماقه أن يزيل الله عنها عقمها، لتنجب له كثيراً من الأولاد.

تناول أبو أحمد حذاء ابنه الجديد، الملفوف بجريدة قديمة، وخرج من دكانه يريد إغلاقه.

كفّ سليمان عن المناداة على بضائعه، واقترب من أبي أحمد مستغرباً، قال:

- لم يحن وقت ذهابنا بعد يا أبا أحمد. .

قال أبو أحمد وفي داخله ترفرف حمامة بيضاء:

- لا أصدّق متى أرى الفرح في عيني أحمد عندما أعطيه حذاءه الجديد، ألحّ عليّ بطلبه منذ شهر، استطعت اليوم أن أشتريه له. . الحمد لله على نعمته. . .

ضحك أبو أحمد مغتبطاً، أزاح الجريدة عن الحذاء، وقرّبه من سليمان، وقال:

- أنظر سليمان. . إنه جميل مثل عنقود العنب. . أليس كذلك؟ سيفرح به كثيراً. . .

تأمله سليمان جيداً، أجابه:

- أجل يا أبا أحمد. . إنه جميل. . أرجو أن يبلى لتشتري له غيره. .

أحكم أبو أحمد لفّ الحذاء بالجريدة، أغلق دكانه، والتفت إلى سليمان قائلاً:

- أراك غداً بخير يا أبا السّلم. . .

أجابه سليمان:

- وأنت بخير يا أبا أحمد. .

بقي سليمان وحيداً، عاد إلى طاولته، لم تكن به رغبة في أن يعود إلى المناداة على بضائعه، شعر بالوحدة في غيبة أبي أحمد عنه، تأمّل البضائع القليلة المصطفة على طاولته الصغيرة، طال تأمله لها. . بعد قليل سيحملها ويعود بها وحيداً إلى غرفته، تمنى لو كان فيها من ينتظر عودته، من يشتاق إليه، من يقول له:

- أطلت غيبتك. . .

تمنى من أعماقه لو كان في غرفته من يحاسبه لتأخره، لن يغضب إن صرخ في وجهه، لن يحتج، سيكون سعيداً بوجود من يهتم به، من يغسل له ثيابه ويعتني بتسوية فراشه، ويعدّ له الطعام. أحسّ سليمان أنه غريب حتى عن نفسه، وأنه قشرة مرمية لا يهتم بها أحد، قال:

- إلى متى تستمر الأمور هكذا؟. . .

زفر بضيق، أحسّ بالاختناق. . قرر أن يعود إلى غرفته. .

من بعيد لمح أبا مصطفى قادماً باتجاهه، ارتاح قليلاً، وجد من يستطيع أن يتحدث إليه باطمئنان، إنه يرتاح له كما يرتاح لأبي أحمد. .

* * *

دخل أبو أحمد بيته، وقد خبّأ لفّة الحذاء وراء ظهره، تركت زوجته رتق جورب ابنها، غمزها أبو أحمد قبل أن تنهض، فهمت منه أنه يريدها أن تبقى ساكتة، لم تقل شيئاً، لكن الفضول كان ينتابها لمعرفة ما يرمي إليه.

كان أحمد وراء طاولته الصغيرة مشغولاً بدروسه، وإلى جانب قدميه، تحت الطاولة، كرته المطّاطية الصغيرة، وقف أمامه، قال:

- خمّن ماذا أحضرت لك؟. .

رفع أحمد رأسه، نظر إلى أبيه في شغف، أسند رأسه إلى يديه، فكّر قليلاً، لم يهتد إلى شيء، أنزل يده، ومال برأسه قليلاً مع حركة من شفتيه وكتفيه تعني أنه لم يحزر، ثم قال:

- لا أدري...

كانت أمه تراقبهما بغبطة، قام أحمد، ركض إلى أبيه، وقد أدرك أنه يحمل شيئاً يخصه بيديه المخبّأتين وراء ظهره، أحاط خصر أبيه وقال في شوق ولهفة:

- أرني يا أبي.. أرني..

حاول أبو أحمد أن يبتعد قليلاً عن ابنه، كان أحمد متشبّثاً به كالأخطبوط، لم يقدر أن يفلت منه، رفع يديه بلفّة الحذاء، وقال بنشوة:

- انظر يا أحمد...

قفز أحمد رافعاً يديه، لم يقدر أن يصل إلى لفّة الحذاء، قال متوسلاً:

- أخبرني يا أبي أرجوك..

قالت أمه وكأنّ ما جاء به زوجها يخصّها:

- لا تعذّبه يا أبا أحمد...

خفض أبو أحمد يديه بالحذاء، أزال اللّفة عنه، وقدّمه إليه:

- أنظر يا أحمد.. إنه حذاء جديد لك...

أخذه أحمد وهو يقفز فرحاً، تأمله معجباً، مسحه بكمّه، قلّبه بين يديه، قال غير مصدّق:

- حذاء لي؟

بصق عليه ثم مسحه بمؤخرته، فكّ شريطه، وبدأ يُدخل رجليه فيه..

جلس أبو أحمد إلى جانب زوجته سعيداً مرتاحاً، قالت وما زالت تتأمل فرحة ابنها:

- فرح به كثيراً..

نظر أبو أحمد إلى ابنه، كان يمدّ رجليه بالحذاء وهو يتأمله في حب وشوق، قال لزوجته متحسراً:

- كان عليّ أن أشتريه له منذ زمن..

ثم سكت قليلاً وأضاف:

- ولكن لم يكن بيدي..

قالت الزوجة لابنها:

- عقبى للبذلة يا أحمد...

التفت أبو أحمد إلى ابنه، سأله:

- هل أعجبك؟

أجابه أحمد فرحاً دون أن ينظر إليه:

- إنه يعجب ابن ملك.. سيغار منه رفاقي في المدرسة.. سيحسدونني..

نهض، ومشى بحذائه مختالاً، وهو لا يشبع من النظر إليه، ثم نقر به الكرة..

ضحك أبوه، قال:

- إنه يحتاج إلى حذاء من حديد..

قالت له أمه:

- كفاك ضجيجاً.. عد إلى دروسك.. لن تنجح إن صرت كسولاً..

أكّد أحمد لأمه:

- سأنجح.. وسأصبح طبيباً مثل الطبيب الذي فحصر رجلي..

سأله أبوه:

- هل تؤلمك رجلك؟

رفع أحمد رأسه بغير اهتمام وقال:

- لا يا أبي.. لا تؤلمني..

اغتمّت زوجته قليلاً، سألته هامسة:

- ستذهب غداً إلى الطبيب؟..

هزّ رأسه:

- أجل.. غداً تظهر نتيجة التحليل.. سنعرف سبب ورم رجله..

كفّ أحمد عن لعبه، اقترب من أبيه وفي عينيه رجاء وتوسّل:

- عليّ أن أدفع غداً عشر ليرات من أجل الرحلة.. سنقوم بها يوم الجمعة القادم..

قالت أمه:

- وفّر على أبيك هذا المبلغ.. يكفيك الحذاء الآن...

قال أحمد وفي حلقه غصّة:

- كل رفاقي سيشتركون في هذه الرحلة.. لماذا تريدون حرماني منها؟..

يعرف أبو أحمد أن دموع ابنه رخيصة وسهلة، قال له مطمئناً:

- سأعطيك المبلغ غداً، قبل ذهابك إلى المدرسة..

قفز أحمد فرحاً:

- شكراً يا أبي.. شكراً يا أبي..

* * *

في اليوم التالي دخل أبو أحمد بيته مهزوماً دامع العينين، هرعت إليه زوجته، سألته:

- ذهبت إلى الطبيب؟..

هزّ لها رأسه دون أن ينظر إليها..

سألته في رعب:

- ماذا قال؟..

أجابها باستسلام قاتل:

- رجل أحمد مصابة بالسّرطان يا أم أحمد..

شهقت، لم تصدّق، أرادت أن تتأكّد ممّا سمعت، سألته في رعب:

- ماذا تقول؟..

أجابها مقهوراً:

- ينبغي أن تقطع رجله.. سيموت إن لم نفعل له ذلك..

صرخت باحتجاج وألم:

- لا.. لا.. لا يمكن أن يكون هذا.. الطبيب يكذب.. هذا غير صحيح.. إنه يكذب.. يكذب يا أبا أحمد.. لا تصدّقه.. قل إن هذا غير صحيح...

قال باستسلام ويأس وهو مغمض العينين:

- هذه هي الحقيقة يا أم أحمد.. يجب انقاذه من الموت.. إنه في خطر.. ينبغي أن لا نتأخر في إجراء العملية كما قال الطبيب..

كادت تتهاوى على الأرض.. أمسك بها.. جرّها إلى مقعد قريب.. ارتمت عليه منهارة، بقي رأسها متأرجحاً لفترة وهي مغمضة العينين دامعة، تحدث إليها.. ضرب خدّيها برفق.. سوّى جلستها، وأسند رأسها..

فتحت عينيها بصعوبة.. قال لها باستسلام:

- أنت مؤمنة بالله يا أم أحمد..

قالت من خلال دموعها:

- لا حول ولا قوّة إلاّ بالله.. من أين أتتنا هذه المصيبة؟..

ثم اعتدلت في جلستها، قالت له وهي تبلع ريقها:

- لماذا لا تذهب إلى طبيب غيره يا أبا أحمد؟..

أجابها وقد ابتعد عنها قليلاً بعد أن اطمأن إلى سلامتها:

- لا يختلف أحدهم عن الآخر يا أم أحمد..

قالت في خيبة ويأس:

- يتشابهون حقيقة.. إنهم كالمنشار.. يأكلون في الطّالع والنّازل..

ابتعد عنها قليلاً كأنه يريد أن يختلي بنفسه، قالت في حرقة:

- سيقضي عمره برجل واحدة.. لا حول ولا قوّة إلاّ بالله..

قال ملتاعاً مستسلماً:

- هذا خير من أن نفقده على كل حال..

ما زالت غير قادرة أن تقف، ضربت كفاً بكف، هوت بثقل يديها على رجليها، تأرجح رأسها عدة مرات، وقع غطاء شعرها، قالت في حسرة:

- إنها عين يا أبا أحمد.. قد أصابته عين.. هذا أكيد..

ليتني وضعت له الخرزة الزرقاء.. قلت لك ذلك ولم تسمع مني.. لا حول ولا قوة إلاّ بالله.. من أين أتتنا هذه المصيبة؟..

ثم التفتت إلى زوجها، كانت تبحث عن قشّة تتعلق بها، قالت متوسلة:

- اذهب إلى غير هذا الطبيب يا أبا أحمد. افعل ما أقول لك أرجوك..

أجابها في يأس:

- قلت لك لا يختلف أحدهم عن الآخر. ستكون خسارة نحن في غنى عنها..

كان أبو أحمد يعتقد أنه يعيش مع زوجته وابنه بدون همّ، لم يخطر له في يوم ما أن تحلّ به هذه النّازلة، كان يأخذ الأمور ببساطة دون أن يفكر في أية مصيبة قد يتعرّض لها.. كانت الدنيا في عينيه سهلة مثل البساط الذي يجلس عليه، لم يصعد حتى ينزل، لم يصطدم في حياته كلها بأحد، لم يغضب الله، لم يكن خصماً لأي إنسان، كان هيّناً ليّناً في تعامله مع الآخرين، يتبع المثل القائل (كن مع الذي لا يكون معك)، كان مرتاحاً، تفيض منه السعادة رغم قلّة يده، لم تكن سعادته في أن يجد المال بين يديه.. سعادته في ابتسامة حلوة يراها تزهر في وجهي زوجته وابنه، هذا أقصى ما كان يتمناه.. حدوده محصورة في بيته ودكانه، هذه دنياه، لم يكن يتجاوزها قط، كان مقتنعاً بها، وكان يدعو في سرّه أن يطيل الله عمره، حتى يتمتع بشباب ابنه ورجولته بعد أن يكبر... كيف يستطيع أن يراه برجل واحدة؟.. لماذا هو دون سائر الناس؟.. ما ذنبه؟.. تمنى أن تعمى عيناه قبل أن يحصل هذا.. ليت رجله ولا رجل ابنه.. بل ليت رجليه وذراعيه أيضاً.

انتزعته زوجته من أفكاره، سألته ساهمة ذاهلة:

- لا بد منها يا أبا أحمد؟..

قال مهموماً دون أن ينظر إليها:

- هذه مشيئة الله يا أم أحمد.. ينبغي أن نعجّل في إجراء العملية كما قال الطبيب، الخطر يداهمه سريعاً، إن لم يكن في الغد، فبعد غد على الأكثر...

صمتت زوجته، سألته بعد قليل:

- هل عرفت تكاليف العملية؟.. هل سألت الطبيب؟..

أجابها بانكسار:

- يلزمنا أكثر من عشرة آلاف ليرة..

شهقت في فزع:

- ماذا تقول يا أبا أحمد؟.. من أين لنا هذا المبلغ؟..

لم يجبها، بقي ساهماً، لا يعرف ماذا عليه أن يقول، أضافت باحتجاج ساخط:

- ألم تخبره بأننا فقراء لا نملك المال؟..

لم يجد في نفسه القدرة على أن يضحك مما قالت، اكتفى بأن قال مؤكداً:

- الطبيب مثل الموت، لا يفرق بين غني أو فقير يا أم أحمد..

ازداد احتجاجها وسخطها:

- هل ينبغي للفقير أن يموت؟..

أصبحت لديه الآن قناعة بأن الفقير لا يعيش أبداً، وإن كان يتنفس ويمشي، إنه ميت في الحالين.. لماذا تبدّل حاله فجأة؟.. لماذا حكم عليه بالقهر؟.. يعرف أنه لا يستأهل كل هذا، إنه فوق طاقته، فوق قدرته على التّحمل، شعر بأنه يعيش في مصيدة، وأنّ كل ما حوله لزج دبق، وأنه لا يستطيع التخلّص ممّا علق به، حتى وإن أبدل جلده، هذا قدره إذن، مكتوب عليه منذ ولادته، حمله معه طوال هذه السنين دون أن يدري، عليه الآن أن يتحمّل قدره، وأن يقتنع به، ما دام لا يستطيع الفرار منه.

سألته زوجته:

- من أين لنا المال يا أبا أحمد؟..

لم ينظر إليها، أجابها بصوت تمنى أن لا تسمعه:

- لا مفرّ من بيع الدكان.. وقد لا يكفي ثمنه.. إنه صغير في زقاق ضيّق كما تعلمين...

سمعته جيداً، شهقت فزعة غير مصدقة:

ـ تبيع الدّكان؟ . . .

هزّ رأسه، وما زال مطرقاً:

ـ ليس باليد حيلة يا أم أحمد. . هذا خير من أن نفقده. . .

يعرف أنه سيبدأ من جديد، سيقف وراء طاولة صغيرة إلى جانب سليمان وينادي على بضائعه: سيعود إلى ما كان عليه من قبل، شقاء عمره كله يضيع في غمضة عين، وستعود زوجته أيضاً إلى العمل في بيوت الناس، هذا لن يهمّه إن استطاع ابنه أن يقفز برجل واحدة.

نهض وقال:

ـ سأذهب لأبيع الدّكان، سيشتريه جاري، عرض عليّ ذلك غير مرة. .

وقبل أن يفتح الباب، التفت إليها وقال:

ـ عندما يعود أحمد من مدرسته، لا تخبريه بالعملية. . سنجريها له غداً دون أن يعرف شيئاً. .

ثم ذهب، وتركها في جهلها وحيرتها. . .

* * *

ما ينفكّ شنكل في كل مرة يحاول إغراء سليمان باللعب، وفهيم من ورائه، يمدّ رأسه الكبير إلى سليمان ويشجعه.

كان سليمان يشعر في كل مرة بغضب يتملّكه، لا يريد أن يدخل في عراك مع شنكل، لأنه يعرف شراسته، كان يحاول وهو يكبت غيظه، إقناعه بأن يدعه وشأنه، وأن يبحث عن غيره، وكان فهيم يتهمه بالبخل دائماً، وبأنه يجمع النقود التي تفيض عن حاجته دون أن يمتّع نفسه بنعم الدنيا، وبأنه مثل أي إنسان محروم لا يملك شيئاً، كان يؤكد باستمرار، أنه لو كان يملك هذا المال لعرف كيف ينفقه على نفسه، لن يكون بخيلاً مثل سليمان، لن يحرم نفسه شيئاً يمتّعه ويبهجه، وفي كل مرة كان يضيف مع شنكل مؤكدين أنهما ينفقان في كل يوم جميع ما يحصلان عليه، لأنهما يؤمنان كما يقولان بالمثل القائل: (اصرف ما في الجيب، يأتيك ما في الغيب).

كان سليمان يفكر باستمرار في ثرثرة فهيم، كان يدافع عن نفسه فيما بينه وبين نفسه، ويقول بقناعة وإصرار: لست بخيلاً كما يزعم فهيم الغبي، إنني حريص على مالي، لا أبدّده، لقد عانيت من التعب والعرق، لم أجمع بضع مئات الليرات بسهولة، مضت عليّ سنوات طويلة قاسية وأنا وراء طاولتي الصغيرة القذرة أنادى على بضائعي القليلة كل يوم بصوت مبحوح، صحيح أنني أحرم نفسي بعض الأشياء التي أعتبرها الآن غير جديرة بالاهتمام، لكنني في مقابل ذلك أدرك أنه سيأتي يوم أعوّض فيه على نفسي كلّ ما فاتها، ستمضي سنتان أوثلاث وأنا على هذه الحال، إلى أن يكون في استطاعتي أن أقف معافى سليماً على رجلي، إلى أن أجمع مبلغاً من المال يمكنّني من استئجار دكان صغير مثل دكان أبي أحمد، عندها، لن أحرم نفسي شيئاً أقدر عليه، سيكون المال نهراً يجري بين يديّ لا شك، وسأجد بيتاً لائقاً بي، وإن كان صغيراً، وسأفكر في الزواج، وفي أن يكون عندي جيش من الأطفال يملأ عليّ فراغ يومي، عليّ الآن إذن أن أصبر وأتحمّل، وأهزم التعب، لن أردّ على ثرثرة أحد، لن يثيرني تحدّي فهيم وشنكل. . أعرف أنهما في غيظ مني، قريباً سأدخل حياة جديدة من باب عريض، تنسيني تعبي وشقاء يومي.

شعر سليمان بغبطة، كان مقتنعاً تماماً بوجهة نظره هذه، في يوم ما سيصبح صاحب دكان مثل أبي أحمد، هذا ليس بالقليل، لن يكون في إمكان شنكل المحتال، وفهيم الغبي، أن يكونا مثله، إنه يفكر في غده، وهما لا يفكران في غير يومهما، سيأتي يوم كما تأكّد له، يندمان فيه على ما يفعلانه الآن.

اقترب شنكل من سليمان يتبعه فهيم، توقف عن ندائه على بضائعه، وأخذ حذره منهما. . وصلا إليه. . لم يكن بيد شنكل ورق اللعب هذه المرة، استطاع سليمان أن يتبين بوضوح وجهه المتغضّن، ومع هذا بقي في حذر منه، سأله شنكل وهو ينظر إلى دكان أبي أحمد المغلق:

ـ سمعت أن أبا أحمد قد باع دكانه. . صحيح هذا يا أبا السلّم؟ . .

لأول مرة يسمعه يناديه بود، اطمأن قليلاً، هدأت نفسه، هزّ رأسه وهو يلتفت إلى دكان أبي أحمد المغلق:

ـ أجل باعه وقبض ثمنه قبل قليل. .

سأله شنكل وما زال متغضّن الوجه:

ـ من أجل عملية رجل ابنه؟ . .

هزّ سليمان رأسه مرة أخرى، وقال:

ـ ولن يكفيه المبلغ من أجل العملية . .

سأله شنكل وهو ينظر إليه بتركيز :

ـ هل أخبرك كيف سيتدبر بقية المبلغ ؟ . .

أجاب سليمان قلقاً :

ـ لم يخبرني شيئاً يا شنكل . .

يدرك فهيم جيداً رغم غبائه ، أن عليه أن يبقى صامتاً في مثل هذا الموقف ، كان ينظر إلى شنكل ، ثم إلى دكان أبي أحمد المغلق ، وكان في لحظات قصيرة جداً يسرق نظرة سريعة إلى قطع الحلوى المرتبة بعناية على طاولة سليمان ، ويتمنى لو كان في إمكانه أن يغافلهما ويخطف قطعة ، لكنه يخشى غضب شنكل إن فعل ذلك ، لم يسبق له أن أغضبه ، وهو يراه الآن في موقف جاد على غير عادته ، وقد حفظ طبيعته ، لن يغفر له إن سرق قطعة حلوى من طاولة سليمان . . . بقي فهيم في حسرته وهو يراقبهما ، كانت تلحّ عليه رغبة في أن يقول :

ـ إن كانوا سيقطعون رجل أحمد ، فلماذا لا يدفعون لأبيه ثمنها؟ . .

وكان بوده لو يطلب من شنكل ملاعبة الطبيب ليربح منه أجر العملية ، فهو يعرف أسلوب شنكل في لعب الورق ، إنه لا يخسر أبداً .

لم يجسر أن يتحدث بما في نفسه ، حتى أنه رغب في أن يعرض على شنكل أن يقوما بسرقة مخزن ، أو بيت مترف ، ليقدما ثمن ما يحصلان عليه إلى أبي أحمد ، حتى يتمكن من دفع أجر العملية كاملة ، ولربما استطاع في هذه الحالة أن يعيد مخزنه إليه أيضاً .

تنبّه فهيم لشنكل وهو يشير إليه بالذهاب ، وقد لاحظ قسوة ملامحه ، تبعه بسرعة ، وما زالت في نفسه حسرة لأنه لم يخطف قطعة حلوى من طاولة سليمان .

بقي سليمان وحيداً ، كانت الكآبة تتوغل في أعماقه ، التفت إلى مخزن أبي أحمد المغلق ، تساءل عمّا إذا كان في إمكانه أن يتحدث إلى صاحبه الجديد كما كان يتحدث إلى أبي أحمد . . أحسّ بغصّة في حلقه منعته من متابعة أفكاره ، بلع ريقه . . تملّكه يأس قاتل ، من يضمن له أن يعيش سنتين أو ثلاثاً حتى يجمع المبلغ الذي يمكّنه من شراء دكان له ، مثل دكان أبي أحمد كما كان يحلم؟ . . أبو أحمد قضى أكثر من نصف عمره وهو يلهث ، حتى استطاع أن يستأجر هذا الدكان ، وهو الآن يتنازل عنه مقابل مبلغ لن يكفيه لذبح رجل ابنه ، أية حياة هذه؟ . . ما أضيع العمر ، يشقى الإنسان ، يتعب ، يعرق ، يجوع ، يعرى ، مقابل شيء يفقده في لحظة ، لم تكن تخطر له ببال .

بصق بقرف . . أحسّ برغبة في أن يتقيّأ ويلوّث العالم كله . . في أن يسكب عليه نفطاً ويحرقه ، قرّر أن هذا العيش لا يمكن أن يسمى حياة ، إنه مع أبي أحمد وكثيرين غيرهما ، ليسوا غير دمى ثلجية تذيبها حرارة الشمس في أية لحظة تسطع فيها دون إعلان ، ولن يكون في إمكان أيّ منهم أن يخفّف من حرارتها . . ولا أن يجمّد الثلج في قلبه ، ستسيل أنهار كثيرة قبل أن يحلّ فصل الربيع .

أدرك أن دوره جاء الآن ليذوب تحت حرارة الشمس ، لن يقاوم ، يعرف يقيناً أن المقاومة لن تجدي . . إنه يستسلم ، يفتح ذراعيه لحرارة الشمس بإرادته ، حتى تذيبه قطرة قطرة ، لا بأس ، سيأتي يوم يتجمّد فيه ثلج قلبه من جديد ، وإن كان أمره سيطول ، لكن هذا اليوم سيأتي . . سيأتي لا محالة ، عندها يستطيع أن يتقيّأ ويهرب من حرارة الشمس ، ويستظلّ بشقاء عمره كله دفعة واحدة ، دون أن يقسّطه كما يفعل الآن .

رفع طاولته الصغيرة ، وضعها على رأسه ، وسار بها دون أن ينادي على بضائعه .

* * *

بكى أحمد عندما أخبرته أمه أنه لن يشترك مع رفاقه في الرحلة غداً ، وعليه أن يسترد رسم اشتراكه فيها ، لأنه سيذهب غداً إلى الطبيب مع أبيه ، عبق وجهه ، احتقن ، رأى رفاقه يسخرون منه ويشمتون به .

سبق لهم أن تهامسوا كثيراً فيما بينهم ، وأكدّ بعضهم لبعض أن أباه لن يعطيه عشر ليرات ليشترك معهم في الرحلة ، وعندما دفع الرسم ، كان يشعر بأنه لا يقلّ عن أيّ واحد منهم يمتلك أبوه مالاً كثيراً ، كان سعيداً بخيبتهم ، منفوخاً كالطاووس ، وكان يعتزم أن يأخذ معه عدة أنواع من الطعام تحضّره له أمه ، يريد أن يظهر أمامهم ، أنه مثل أيّ واحد منهم ، لا يبخل عليه أبوه بشيء ، وسيختال بينهم بحذائه الجديد ، وإن كان يعرف أن أمه ستنصحه بعدم لبسه في الرحلة حرصاً عليه ، لكنه لن يطيعها ، سيتمكّن من إقناعها بقبلتين صغيرتين . . . هذا كل ما في الأمر . . أمّا الآن ،

وبعد أن اغتالت أمه فرحته، لم يبق لديه شيء، ماذا يقول لهم؟ . . لن يصدقوا أن موعد الطبيب قد ألغى اشتراكه معهم في الرحلة، سيكذّبونه لا شك، سيضحكون هازئين به، ويقولون له كما قال لأمه أن في الإمكان تأجيل موعد الطبيب إلى ما بعد غد، أكّد لأمه بإلحاح أن رجله لا تؤلمه، وأنه مجرّد ورم بسيط يزول خلال أيام، ولا حاجة لتبديد المال على الأطباء بدون فائدة . . كانت تحاول باستمرار إخفاء وجهها عنه كما لاحظ عليها ذلك، لم يتساءل عن السبب، وإن كان قد لمح دمعات عالقة بخديها، كان معميّ القلب تماماً، لم يفكّر وقتها إلاّ في أنّ هذا القرار المفاجىء قد هزم ضحكته لمدة أسبوع أو أكثر، لأنه يعرف أن أباه وأمه لا يملكان ما يعوّضه هذه الخسارة، وسيمرُّ وقت طويل جداً قبل أن يتمكّنا من منحه شيئاً يُبهجه ويجعله يشعر بأنه لا يقلّ عن رفاقه.

لم يصدّق حتى جاء أبوه، وقف أمامه يمسح دموعه، توسّل إليه أن يؤجّل موعد الطبيب، قال له أكثر ممّا قال لأمه، لأول مرة يشعر أنّ أباه عنيد حقاً، وأنّ دموعه لم تجعله ليّناً كما هي عادته، واقتنع بأنّ أباه تآمر عليه مع أمه لا شك، كانت تقف على بعد منهما، وقد خبّأت وجهها بيديها، وعندما تحرّك أبوه ليدخل الغرفة، رآه يستند إلى الحائط كما لو أنه خاف أن يقع.

بعد قليل جاء سليمان يحمل جني عمره، فتحت الباب أم أحمد، نادت زوجها، ثم مسكت يد ابنها ودخلت به الغرفة.

قال سليمان وما زال واقفاً بالباب، ماداً يده إلى أبي أحمد بأوراق مالية:

- لن يكفيك ما قبضته من ثمن الدكان يا أبا أحمد . . لن أحتاج إلى ما وفّرته . . . عدلت عن استئجار دكان لي . . لن أحبس نفسي فيه . . طاولتي الصغيرة تجعلني حرّ التنقل أينما شئت . . .

ثم أجبر نفسه على أن يضحك، يريد أن ينفض الجمود عن وجه أبي أحمد، قال:

- أليس كذلك يا أبا أحمد؟ . . اتخذت هذا القرار منذ زمن، لكنني لم أحدثك به . . .

يعرف أبو أحمد أن سليمان لا يقول الحقيقة، وأنه يريد أن يجعل الأمر هيّناً كشرب الماء، صحيح أن ما قبضه لقاء تنازله عن دكانه لا يكفي أجر العملية والإقامة في المستشفى، وأنه لا يملك مع زوجته شيئاً آخر يبيعانه لإتمام المبلغ، كان القلق ينتابه حقيقة، لأنه لا يعرف كيف يتدبر بقية المبلغ . . ومع هذا لم يكن يريد أن يقتل الحلم في رأس سليمان، كما أنه لا يعرف متى يقدر أن يسدّده له، سيطول الأمر كثيراً جداً لا شك، وقد لا يتمكّن من ذلك على الإطلاق، لأن دخله بعد أن باع دكانه، سيقلّ عمّا كان عليه من قبل.

قبل أن يخبر سليمان بما دار في ذهنه، وصل إليهما فهيم لاهثاً، وقف يستردّ أنفاسه، ثم مدّ يده إلى أبي أحمد بما يحمل من نقود، قال:

- باع شنكل خاتمه الذهبي وساعته، وهو الآن يبحث عمّن يشتري منه سجادة كان قد ورثها عن أمه . .

لاحظ فهيم أن ملامح أبي أحمد قد تغيّرت، تذكّر ما أكده عليه شنكل، قال بتصميم وحماسة:

- لا تعتقد أنه مال حرام يا أبا أحمد . . أعوذ بالله . . إنه مال حلال والله . . كانا لأبيه قبل موته . . أنا أعرف ذلك يا أبا أحمد . .

ثم غضّ من طرفه خجلاً، وأضاف:

- ليتني أملك شيئاً لأبيعه يا أبا أحمد . .

وما لبث أن التفت إلى سليمان كأنه يعتذر إليه، قال في حسرة:

- لأول مرة عرفت مع شنكل أنّ القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود كما كان يقول سليمان . .

* * *

وقف أحمد وخلع حذاءه الجديد، كان الأمر عادياً بالنسبة إليه لا يدعو إلى الخوف، سيفحص الطبيب رجله، ثم يحقنه إبرة تريحه من ورمها، وتطمئن أمه وأباه . . هذا كل ما في الأمر كما قال له أبوه . . فلماذا يرى الكآبة على وجهيهما؟ . . هل يعتقدان أنه أصغر من أن يتحمّل غرزة إبرة؟ . . يعرفان أنه اعتاد أن يأخذ مثلها في مرضه، دون أن يصدر عنه أي صوت . . لم يبك . . . لم يشعرهما بتوجّعه . . فلماذا يرى الشّفقة في عيونهما الآن؟ . . . ابتسم لهما، بالغ في ابتسامته، قال:

- أنا جاهز يا أبي . .

لم يجبه أبوه . . جاءت ممرضة بعربة صغيرة، أمسكته تريد أن تساعده على الاستلقاء عليها . . لم يشعر بحاجته إليها . . قفز

إلى العربة بخفة وهو ينظر إلى والديه. . سأل أباه من دون خوف:

- إلى أين يأخذونني يا أبي؟ . .

لم يجبه أبوه. . كانت الممرضة قد خرجت به. . وبقي حذاؤه الجديد إلى جانب سريره.

التفتت أم أحمد إلى زوجها، قالت ملتاعة:

- لم يهنأ بحذائه الجديد. .

ثم أضافت في خوف:

- كان الله في عونه. . أخاف عليه من هذه العملية يا أبا أحمد. .

أجابها وهو يدير وجهه عنها:

- لن يشعر بشيء. . .

خرج من الغرفة إلى البهو، كان سليمان وشنكل وفهيم يقفون كتلاميذ طردهم معلمهم من الصف لذنب ارتكبوه، وهم الآن بانتظار رضائه عنهم، جلس بينهم، بقوا صامتين. . لم ينظر الواحد منهم إلى الآخر. .

* * *

سألت أم أحمد زوجها هامسة:

- متى يغادر المستشفى؟ . .

أجابها وهو يتأمل ابنه النائم في إشفاق:

- ليس قبل اسبوع كما قال الطبيب. .

ثم التفت إليها. سألها:

- هل استيقظ في غيبتي؟ . .

هزّت له رأسها، قالت:

- كنت أتوقع أن يبكي عندما يعرف. .

ارتاح أبو أحمد، كأنّ دكانه عاد إليه، فرح لأنه ربح ابنه، كان يخشى عتابه ولومه لأنه لم يخبره بالحقيقة، نهض يريد أن يذهب، رأى ابتسامة لا تريد أن تفلت من عينيها. . . سألها:

- ماذا في الأمر يا أم أحمد؟ . .

أجابته وقد اتّسعت ابتسامتها حتى كادت أن تتحوّل إلى ضحكة:

- قال إنه أصبح يوفّر عليك ثمن نصف الحذاء. .

حبس ضحكته، خاف أن توقظه من نومه، قال هامساً:

- رضى الله عنك يا أحمد وأسعدك في حياتك. .

عقّبت زوجته:

- أرجو أن لا يتخلّى الله عنه أبداً. .

قال:

- سأذهب إليهم. . إنهم ينتظرونني. . في المساء أعود. .

سألته باهتمام:

- من هم يا أبا أحمد؟ . .

قال:

- سليمان، وإبراهيم، وفهيم. .

استغربت، لأول مرة تسمع زوجها يتكلم عن «إبراهيم»، قالت:

- أنت لا تعرف أحداً باسم إبراهيم يا أبا أحمد. .

تنبه لنفسه، وجد الآن تفسيراً لاستغراب زوجته، قال موضّحاً لها:

- عاد شنكل إلى اسمه الحقيقي يا أم أحمد. . إبراهيم هو اسمه. .

ثم أضاف مستدركاً:

- لم يعد إلى اسمه الحقيقي فحسب. . بل ارتدى جلده الذي خرج منه من قبل أيضاً. . .

* * *

من يراهم الآن يحسب أنهم يعتزمون أن يطيروا قريباً. . .

ثلاث طاولات صغيرة متشابهة مصطفة إلى جانب بعضها البعض، وراء كل واحدة منها وقف صاحبها. .

كانت حسرة فهيم كبيرة لأنه لم يتمكن من شراء واحدة له. لكنهم وعدوه أن يشتروها له في الأسبوع القادم، كان يشاركهم في ندائهم على بضائعهم وهو ينتقل بخفة ونشاط من طاولة إلى أخرى يرتّب ما عليها بعناية. .

كانوا ينادون على بضائعهم المتشابهة بغير نظام. . . تبادلوا النظرات. . كان عليهم أن يكونوا شخصاً واحداً. . بدأت أصواتهم منذ هذه اللحظة تنتظم في نداء واحد:

- شفرات. . . سكاكين. . . دبابيس. . . إبر. . . خيطان. . .

وكان واضحاً لهم ولمن يسمعهم أن صوت إبراهيم يعلو على أصواتهم. . .

«رئيف خوري وتراث العرب»

مراجعة لكتاب سماح ادريس

سمير أبو حمدان

هل تُرانا لا زلنا مقصّرين مع رئيف خوري بعد كتاب سمينٍ عنهُ وضعه قلمٌ يتسّم بالنضارة والفُتُوة؟ هل نُتّهم بتقصيرٍ أو استنكاف بعد أن تقدَّمنا ناقدٌ جسورٌ هو سماح إدريس، وابن أديب جسور هو سهيل إدريس، في الإماطة عن جوانب لاتني معتمةً في فكر رئيف خوري وأدبه؟ نفضّل عدم الإجابة عن هذين السؤالين مُفسحين في المجال للقارىء الكريم أن يهتدي بنفسه إلى إجابةٍ من خلال تصفُّحه لكتاب «رئيف خوري وتراث العرب» الصادر حديثاً عن دار الآداب في بيروت، فلسوف يجد القارىء أن أحداً ما وفّى رئيف خوري حقه مثلما فعل الناقد سماح ادريس الذي يبدو لنا، في كتابه الذكور، ذا باعٍ طولى في النتاج المتعدد الأوجه والمتعدد الصفات لواحدٍ من أعلام الفكر والأدب والنقد في النصف الأول من هذا القرن.

بكلمةٍ أكثر إبانةً وتحديداً فإن ما وضعه سماح إدريس بين أيدينا حول رئيف خوري، الناقد والأديب والمفكر، كافٍ لأن يحوط بمجمل الأرجاء والآفاق التي رادها رئيف خوري بقلمه المقتحم وحسه النقدي المرهف. من هنا القول إن ما اتُهمنا به؛ من قبلُ، لجهة التقصير بحق رئيف خوري، قد سقطَ وأصبح الاتهام غير ذي موضوع ومن غيرَ سَنَدٍ يسنده.

في الكتاب

يدشن سماح ادريس مؤلّفه بفصل حول ما يمكن أن نسمّيه محطاتٍ جغرافية ـ فكرية في حياة رئيف لنرى على الفور أن ثمة ست محطاتٍ رئيسية أسهمت بسهمٍ كبيرٍ في التكوين الفكري والأدبي لهذا الرجل، وهي تبدأ بسنديانة الضيعة إلى أن حطَّ عصا ترحاله في مصر، مروراً بالجامعة الأميركية في بيروت حيث كان له قرصٌ كبير في أعراسها الفكرية والسياسية؛ ومروراً أيضاً بفلسطين حيث أكبَّ مع رفقةٍ له على إقامة التظاهرات والاضرابات التي سبقت ثورة ١٩٣٦، وصاغَ مع بضعة مثقفين عرب مطالب (الاضراب الكبير) وتتلخص في وقف الهجرة الصهيونية ووقف بيع الأراضي وإقامة حكومةٍ وطنية وتجريد الصهاينة من الأسلحة، كما كان من بين مدعوين إلى مدنٍ كالخليل ونابلس ليخطب في الناس محرضاً وحاضّاً على الثورة؛ ومروراً أيضاً بسوريا حيث سينشىء هناك جريدة دعاها «الدفاع» كيما تكون، كما روّجت في شعارها، جريدةً يوميةً سياسية تتولى المطالبة بالديمقراطية الصحيحة في وجه خطر النازية المستفحل، ولأجل تكوين جبهةٍ عالمية يكون لفرنسا الحرة مكانةٌ مرموقة فيها. وإلى مواقف الجريدة السياسية فقد اشتملت

أيضاً على مقالاتٍ جمة في الفلسفة والأدب. وإن ننسَ فلن ننسى، من بين هذه المحطات، ما كان لموسكو من دور في تكوينه الفكري، وذلك بعد أن أمَّها عام ١٩٤٧ مع رهط من الرجال يمثلون التعاون الثقافي بين لبنان والاتحاد السوفياتي. وقد تأثر رئيف بالشأو الثقافي والحضاري الذي بَلَغه هذا البلد الذي كان لا يزال ينفض عنه غبار الحرب العالمية الثانية، وكان له هناك كتيب عنوانه: «الثورة الروسية: قصة مولد حضارة جديدة». أما المحطة الأخيرة، فقد كانت على ضفاف النيل في مصر «الهبَّة القومية» التي جعلت رئيف يزداد إيماناً «بالفكر العروبي التقدمي».

إلا أن رئيفاً، وبالرغم من تطوُّفه في هذه الديار الغريبة والقريبة، ظل يحنّ إلى السنديانة الأولى إذ بات حفيفها جزءاً من كيانه الخاص «ففي كل منعطفاته الفكرية والايديولوجية ظل لبنان نقطة البركار في مدار تفكيره السياسي والاجتماعي. لذلك لا يصح اعتماد لبنان «محطةً» من محطات رئيف الجغرافية - الفكرية، بل هو الأرض التي زرع فيها نتاج عقله وقلبه الكبيرين» (ص ٢٥).

ولكن ما هي الروافد التي رَوَت الأغراس الفكرية لرئيف خوري؟

بالنظر إلى ما يشاهده سماح إدريس فإن الرافد الأول لثقافة هذا الرجل وتكوينه لم يكن غير الثقافة العربية الإسلامية - فقد كان، منذ بَدْوَته الفكرية الأولى، مطالعاً مكثراً للآيات القرآنية وبخاصة تلك التي تجهر بنداء إلى الثورة ضد الطغاة والظالمين؛ بالاضافة إلى إكبابة على قراءة جانبٍ من التراث يلبي تطلعاته وبينها كتب «كالعقد الفريد» و «الأغاني» و «تزيين الأسواق» وغيرها مما يشكل أساساً، في التراث، لتفكيره المعاصر. وإن تميَّز رئيف خوري بشيء، فيما يتعلق بالتراث تحديداً، فبذلك الخزين الثقافي الذي يضم ثقافة العصر الجاهلي، وما بعده من عصور ثقافية قديمة. كما «لم تقتصر ثقافة رئيف على الميدان التاريخي والأدبي، بل تطلع إلى الناحية التطبيقية من هذه الثقافة، كصناعة الأدوية وصناعة السفن والطيران، وعلم الجبر، والفلك والطب والموسيقى والهندسة المعمارية» (ص ٣٠).

وإذ لا نرغب في إطالة المكوث عند التراث العربي، كمكوِّن أساس من مكونات رئيف الفكرية، فإننا نحبذ الانتقال إلى مكوِّنٍ آخر فعل في شخصية رئيف ما لم يفعله أي شيءٍ آخر. كان ذلك المكوِّن موجوداً في الثورة الفرنسية التي أخذت على عاتقها إرساء ما أصبح معروفاً بالمبادىء الديمقراطية، ومن ثم ما أَوْلَته هذه الثورة من غيرة على حقوق الإنسان وكرامته.

وإذ أعجب رئيف بهذه الثورة وبرجالاتها كما نوّهنا قبل قليل، فإن إعجابه لم يكن بأقل تجاه أولئك المفكرين الذين سبقوا هذه الثورة ومهَّدوا لها، من مثل الشاعر لافونتين ولابروبير الذي رمى العظماء بالفراغ الروحي، وآثر «أن يكون شعْباً، أي من الشعب»، بالإضافة إلى الراهب فنيلون الذي تجاسر متهماً لويس الرابع عشر بالجُور والأنانية، إلى ديدرو ومونتسكيو وفولتير وهلفتيوس ودولباخ. لكنه، إلى ذلك كله، يضمر إعجاباً بـ «الديمقراطية الشعبية الحديثة». وقد دأب رئيف على اقتطاف مقاطع وفقرات من هذا الكتاب. ولطالما استخدم أيضاً عبارة روسو التي يقول فيها: «أن الموكلين بالقوة التنفيذية ليسوا أسياد الشعب ولكنهم خُدَّامه. ويستطيع الشعب الذي ينصِّبهم أن يسقطهم كلما شاء... لا ملك بعد اليوم؛ الشعب وحده هو السيد».

إن رئيف خوري لا يتوقف عند حدٍ معين في إكباره لانجازات الثورة الفرنسية التي جعلت من الإنسان قبلتَها وهمَّها الأوحد، وذلك من خلال شرعة حقوق الإنسان التي أرستها في آب من عام ١٧٨٩، ليعتبرها مثابة «الجنى الذي أثمرته شجرةَ الديمقراطية في إبان ازدهارها». حتى أن إعجابه بما تحقق على أيدي الفرنسيين في ثورتهم عام ١٧٨٩، ظل مستمراً، مع رئيف، حتى الحرب العالمية الثانية. فقد حضّ رئيف دائماً على الوقوف إلى جانب فرنسا، الدولة الديمقراطية الأولى. ويقول في هذا الصدد: «خيرٌ لنا ألف مرة أن تكون علاقتنا مع دولةٍ ديمقراطية من أن تكون مع دولة فاشستية، وإنْ تكن الدولُ الديمقراطية لم تُذقنا الكثير من حنانها. خيرٌ لنا ألف مرة أن نكون مرتبطين بدولةٍ ديمقراطية لأننا نستطيع دائماً أن نجد في داخل الدولة الديمقراطية أصدقاء علنيين». وعلى الرغم من الفروق التي يلاحظها رئيف بين فرنسا الثورة وبين ما هي عليه اليوم، كدولةٍ كبرى لها مطامع، فإنها تبقى، بنظره، بلد الحرية والمساواة والأخاء والعلمنة.

أما المكوّن ما قبل الأخير لشخصية رئيف خوري فهو الماركسية وفحواها المادية الديالكتيكية. لكنّ مؤلف كتاب «رئيف خوري وتراث العرب» يُبدي إعجاباً شديداً «بثقافة هذا الرجل الواسعة». فهو، كما يراه سماح إدريس، متبحرٌ في قضايا الفلسفة والاجتماع والاقتصاد والتاريخ والفن. ولعلنا، حتى نتأكد من ذلك، نكتفي بقراءة مقالته في مجلة «الدهور» والموسومة بـ «اللذة والألم»، إذ تبيِّن لنا هذه المقالة المبلغ الذي بَلَغه رئيف في إطلاعه على أفكار أعلام كبار من مثل أرسطو وأبيقور وديكارت وسبنسر وليبنتز. ولعل الكتيب الذي وضعه بعنوان «حقوق الإنسان» من ضمن السلسلة الواحدة التي دشَّن حلقتها الأولى ديمقريطس وبروتاغوراس وهي لما تنتهِ بعدُ. وبهذه المعرفة العلمية والفلسفية والتاريخية ذات النظرة النقدية الشمولية، كما يذهب إدريس، توجَّه رئيف إلى قضايا العصر والتراث، مستخدماً هذه المعرفة «بدرايةٍ وأصالةٍ وعمق تفكير وجراءة قلب وطاقةٍ على الخلق والنفاذ والاستشراف» بحسب ما يراه أيضاً الدكتور حسين مروة في دراسةٍ له تحت عنوان «رئيف خوري ناقداً».

نظريتا الأدب والنقد:

وبعد أن يعرّج الكاتب على شأن آخر أولاه رئيف خوري اهتمامه الثّر، أعني به التاريخ العربي والأسطورة العربية، ينتقل بنا للحديث عن نظريتيْ الأدب والنقد عند هذا المفكر اللبناني اللامع على ضوء «الروافد الثقافية» كما تعرَّفنا إليها قبل قليل. ولكنّا نرى، قبل الدخول إلى منطقة الأدب والنقد، أن ننشر بقعةً من ضوء على علاقة رئيف بذلك التاريخ العربي القديم الذي شغفه كثيراً. فلطالما أبدى ولعاً لا حدود له بهذا التاريخ. لكنْ يجب أن ننبّه، ها هنا، إلى أن علاقة رئيف بهذا التاريخ لم تدخل في باب العلاقة الودّية، حسب، بل إن همَّه انصبّ على معنى بذاته وهو الكشف عما قد يكون مخبوءاً في القلب من هذا التاريخ ومجرياته، من عِبَرٍ ومعانٍ سامية. فقد عمل دائماً على حَسْر اللثام عن مثل هذه العبر والمعاني، من طريق الكتابة الأدبية التي تتخذ القالب القصصي حيناً، والتقريري حيناً ثانياً، والتمثيلي حيناً ثالثاً، والروائي في حين رابع. ليس هذا وحسب بل عمل، وفي أحايين كثيرة، على التصرّف بأحداث ووقائع التاريخ بالشكل الذي يخدم توجّهه الفكري - السياسي - الاجتماعي. صفوة القول إن رئيف خوري تناول أحداث التاريخ العربي بتصرف، وبما يمكن أن يكون له مردودٌ حسنٌ على الفكرة أو مجموعة الأفكار التي يسعى إلى ترسيخها.

مهما يكن الأمر فإننا نكتفي بهذا القدر من الكلام على علاقة رئيف خوري بالتاريخ العربي، لِنَشْخص إلى المنطقة التي توجه نحوها رئيف خوريَ، بقضّه وقضيضه، أعني إلى منطقة الأدب والنقد الأدبي، في مسعى منه لإرساء قواعد وأسس تكون، من بعدُ، نقطة انطلاق نحو أدب ونقد يأخذان على عاتقهما همّ الإنسان والمجتمع. وبالرغم من أننا قد نتخذ موقف الضد لجملةٍ من مواقف رئيف خوري النقدية والأدبية، وبخاصة موقفه الذي ينكر مذهب الفن للفن، فإن ذلك لن يحول بيننا وبين أن نعرض لعدد من هذه المواقف.

فتَحْت عنوان «الأدب والالتزام» يخبرنا المؤلف أن رئيف خوري نَبَذ مذهب «الفن للفن». فهو، على رأيه، وهمٌ من جهة، ومن أخرى لأنه «مسعى مقصود يُرادُ به تحويل الهمّ الفني عن مشابكة الشؤون الاجتماعية الحساسة، إلى الشغل بما يسمى المواضيع الفنية الصرف». وبهذا المنحى يتوجه إلى الطعن بأتباع المذهب الطبيعي، الذي وضع أسسه الأولى «هبّوليت تين»؛ فهو يصف هؤلاء بأنهم أناسٌ ارتضوا «بالوضع الطبيعي الراهن، أي بالمجتمع الطبيعي الاستثماري الظالم».

ولكنْ ما الأدبُ الذي يقترحه رئيف خوري بديلاً من الأدب الطبيعي أو الرومنطيقي؟

لقد شدد رئيف دائماً على أن يضفي الأدبُ على الأشياء معنى أعمق مما تأتّى لها إلى الآن، أن يُسهم الأدب في خلق أو «إعادة خلق الناس خلقاً جديداً في الإرادة والتوق الإنسانيين، ويتجسد من بعدُ بخلقٍ في الواقع يحققه البشر بالنضال الدائب البصير». فعلى رأي رئيف خوري فإن التاريخ لم يكن في وقتٍ من الأوقات مجرد صنع لأفكار مجردة، «وإلا لأتينا بواحدٍ من مهندسينا الفكريين المثاليين فَرَسم خارطة مجتمعنا العربي وخَلَقه في أحسن تقويم». على هذا نستطيع أن نعتبر بأن الالتزام، وفق ما يراه رئيف، لا يعني التأريخ أو التدوين لآلام البشرية ومواجعها. إن أدباً كهذا يمكن إدراجه في باب (الأدب

الشاحب). إذن، المطلوب من الأدب الملتزم أن يفضي إلى اقتراحات تنتشل البشرية من مواجعها وأحزانها. وانطلاقاً من هذا الفهم للالتزام في الأدب فإنه، أي رئيف خوري، يبجّل تلك النقلة التي حققها الكاتب الألماني توماس مان من خلال اقتحامه ميدان العمل السياسي والاجتماعي. إن هذا الكاتب، وبعد فترةٍ من الانكفاء والارتداد الذاتي حيث عاش منزوياً بعيداً عن شجون الناس والمجتمع، عاد ليضع بين أيدينا روايةً فذة سمّاها «جبل السحر». ففي هذه الرواية نستشعر تلك النكهة الساخرة إبان الكلام على أولئك الفنانين الذين آثروا العزلة، والانزواء، وإزالة أي صلةٍ بينهم وبين مجتمعهم، فكان شأنهم في ذلك شأن «أناس مسلولين اتخذوا لهم مصّحاً خاصاً على إحدى قمم الألب».

أما (الأدب الصحيح) فيراه رئيف خوري موقوفاً على هذه الأسس:

- الجرأة على مجابهة الواقع وعدم دفن الرأس في رمال الصحراء.
- فهم العوامل التي سببت هذا الواقع فهماً صحيحاً مجرداً لا خطأ فيه ولا محاباة.
- تخطيط الطريق لإزالة هذا الواقع وخلق بديل أفضل.
- المضي قدماً في هذه الطريق بغير ترددٍ ولا هوادة إلى أن يتحقق القصد. (ص ٦٠ - ٦١).

وإذا كان الأمرُ على هذا النحو في الأدب فماذا تراه يكون على صعيد النقد؟ قبل أي شيء ينبغي ألاّ نختلف فعلاً فيما بين الناقد والأديب والمفكر في شخصيةِ رئيف خوري. فقد كانت طريقته النقدية ونظريته الأدبية ومنهجه الفكري، مبنية على فكرة الوحدة في التنوّع. إن بعضه النقدي مدموجٌ ببعضه الفكري ببعضه الأدبي. لذا فإنه من بابِ غير مستساغ وضع حدود بين منطقة الأدب من ناحية ومنطقة الفكر أو النقد من ناحيةٍ ثانية.

لكننا، وكيما نسهِّل الأمر على أنفسنا، سوف نُجري نوعاً من الفصل بين هذه المجالات بغية النظر وحسب في منطقته النقدية. في هذا الإطار سوف نجد على الفور أن رئيف خوري الناقد يحض على الإمساك بالمِقوَد العلمي في الدراسة الأدبية. هذا ما نقع عليه، في الأقل، بين طيات كتابه «النقد والدراسة الأدبية». في هذا الكتاب حثٌّ على فهم النص الأدبي لجهة دلالاته وتركيبه، والإدراك، من بعدُ، للمرمى الرئيسي المتواري خلف سطوره. إلى ذلك كله ينبغي معرفة الظرف الذي أنشىء فيه النص الأدبي، والدافع أو الحافز الذي أفضى إلى انتاجه. كما يرى رئيف إلى ضرورة الربط المكين بين النتاج (= النص الأدبي) وبين المنتِج (= صاحب النص)؛ بالإضافة أخيراً إلى الربط فيما بين النص الأدبي والعصر الذي عُرف فيه.

لن نكتفي بهذا القدر من الحديث عن رئيف الناقد بل إن ثمة شيئاً أو أشياء أخرى لا بد من التركيز عليها؛ منها أن هذا الرجل شَجَبَ التعويل على الأفكار أو القوالب الجاهزة في العملية النقدية إذ هي «مضيعة لوقتهم (أي النقاد) ولوقت الناس». أما المثال الذي يعتمده لِعَضْد فكرته هذه فيستقدمه من لون بديع الزمان الهمذاني الذي حدَّث بحديث طَرَفة بن العبد قائلاً: «طَرَفة ماءُ الأشعار وطينتُها، كنز القوافي ومدينتُها، ماتَ ولم تَظْهرَ أسرارُ دفائنه ولم تُفتَح أغلافُ كنائزه». أما رأي ناقدنا بمثل هذا الكلام فجاء على النحو التالي: «فإذا سألتَ - كما يقول رئيف - ما هي نفسية طرفة ومسالكه في الفن وآراؤه في الحياة، وهل كان له من عائلته وزمانه وثقافته ما وجّه شخصيته حيث توجّهت، وما عسى كأن أثره في الأدب، وهل يعكس صورةً أمينةً لعصره، لم تسمع جواباً. يكفي أن طَرَفة ماءُ الأشعار!».

وقد شجَبَ رئيفُ أيضاً ذلك الأسلوب في النقد الذي يستخدم عبارات من مثل «ما أجمل» أو «ما أروع» أو «ما أبدع». إنها نعُوت تحشو الفم والأذن وتُبقي قرارةَ القلب خاويةً.

ويعتبر سماح إدريس أن المنهج العلمي في النقد يتجلّى، عند رئيف، في أسلوبه النقدي لجهة الاعتدال في إصدار الأحكام، وعدم التطرف. فهو ينكر على الناقد تطرُّفه، سواءً أكان في باب المدح أو الهجاء. إن ميزة الاعتدال أقام رئيف برهاناً عليها في تناوله النقدي لجبران، فجبران، بحسب رئيف، لا نحسبه ثائراً مرةً واحدة كما ليس بمقدورنا أن نحسبه من الأدباء الخانعين المستسلمين لأقدارهم مرةً واحدة. إن جبران مرَّ في مرحلتين: كان في الأولى ثائراً ضد الأقطاع الديني والسياسي وضد امتهان المرأة وإنكار حقوقها، أما في الثانية فقد استسلم لجبروت المدنية عندما نشاهده ينسحق تحت عجلاتها. ويرى رئيف إلى

أن المرحلة الثانية التي عبرها جبران لم تأتِ من عدم؛ فالثورة التي عرفها جبران في مرحلته الأولى كانت، في أساسها «ثورة مستحيلة التحقيق لأنها رمت إلى نقض المدينة، أصل البشر، والرجوع إلى عهد حالةٍ طبيعية أولى»، وحسبما يعتقد رئيف فإن ما انشغفَ به جبران ليس بأكثر من وهم لجهة أن الإشاحة عن المدنية وإدارةَ الظُّهر لها وعدم الاعتراف بها يعني رفض الاعتراف بالتاريخ البشري برمته. وكما يقول رئيف: «فلو عدنا إلى الطبيعة الأولى لوجدناها بعيدةً جداً عن العصر الذهبي الذي نحلم به لما فيها من عيشة التوحُّش». وبالنظر إلى رأي سماح إدريس في النقد الذي يقدمه لنا رئيفُ حول جبران، فإن هذه العملية النقدية لا تتجلى في فكرة (المرحلتين) عند جبران، بقدر ما تتجلى في أن الرجل ذهب إلى أن المرحلة الثانية (مرحلة الاستسلام) غير منبتّة الصلة بالأولى وإنما نمت في أحشائها منذ البداية.

وأخيراً فإذا كانت ثمة كلمة نقولها قبل أن نطوي حديثنا، فهي أن كتاب سماح إدريس الذي حمل عنوان «رئيف خوري وتراث العرب» مرجع في بابه، وهو مدخلٌ سنكون بحاجةٍ إليه في المستقبل، وذلك في السبيل إلى دخولٍ ميمون ومظفَّر لذلك الحيز الفكري والأدبي والنقدي الذي احتله في النصف الأول من هذا القرن علمٌ من أعلام الثقافة العربية في لبنان.

قصة قصيرة:

«فقط فيما لو...»

لين براد شو

ثمّة أمرٌ لم أحبّه فيه. لم أخفِه عنه، وكان يُدرك أن ذلك الأمر يقضُّ مضجعي. ولكن لأعترف أنّ ثمّة أموراً أخرى لم يحبّها فيّ، فلعَلَ كفّتينا تَساوَتا. ولأعترف أيضاً أنّه كان يحلو لي النوم وحيدةً في الفراش. مساحةُ الفراش لي وحدي، وهذا يمكّنني من أن أضع رأسي إزاءَ الزاوية اليسرى القصوى من الفراش، وقدميّ إزاء الزّاوية اليمنى القصوى. ظننتُ في أول أيام علاقتي به أني أحتكرُ أكبر من المخصّص لي في الفراش، وأنّ هذا تحديداً ما يُفسِّرُ عدم رغبته في النوم معي. عندما كنّا نقضي الليل معاً في شقته، كان يستلقي إلى جانبي حتى يباغته النعاس، فيقبّلني متمنّياً لي ليلةً طيّبة، ثم يَتَسَلَّلُ إلى الفَرْشَةِ الموضوعةِ على الأرض. وفي الصّباح، بدلاً من أن أستيقظ إلى جانبِ جسدٍ دافىء، كنت أستيقظُ على قرع أبوابِ الخزائنِ في المطبخ وعلى قرقعةِ الملاعق فيما كان يُعِدّ القهوة. كانَ ليقولَ لي «صباحَ الخير» إنْ لمحَ عينيّ مفتوحتَيْن وهو في طريقِهِ إلى الحمّام. وأحياناً، كنتُ أتظاهَرُ بعدمِ اليقظة (بالرغم من أنّ الضجّة كانت لتوقظ دبّاً من سُباته)، فأغلقُ عينيّ بشدّة لكيْ لا أدَعَ خُطْبَتي التقريعيّة تَنْسَلُّ من أعماقي المتفجرّة. كنتُ أستلقي دونما حراك، رأسي يواجه الجدار، حتى ينتهي من ارتداء ثيابِهِ ووضع حقيبته الجلديّة على كتفه استعداداً للذهاب إلى الجامعة. وعندما أسمع يَدَه تُعالِج قبضة بابِ الخروج، أُطلقُ «وداعاً» سريعةً من شفتيّ، تستحوذُ على قِواي كُلّها بحيث أنّي لا أستطيع التفوّه بأيّ شيء آخَرَ قد أعتذرُ عنه لاحقاً. وكان يُجيبني بالمثِل، ويغلق البابَ خلفه. وما أن يُغلق الباب، حتى أحسّ كأنّهُ قد أطلقني من الوضع الثابت الذي تسمَّرْتُ عليه حينَ كان وجهي يلامسُ الجدارَ. أحسّ بجسدي يتمطّى، فأنهضُ من الفراش وأديرُ الموسيقى، وأصرخ.

وكان الوضع أسوأ حين نقضي الليل في شقّتي أنا. فقد كان يجرّ الفرشَةَ من غرفة الاستقبال إلى غرفةِ النّوم، وينصبها أبعد ما يكون عن السرير، ثم يتمنّى لي ليلة سعيدة، من هناك حيثُ يستلقي! وحين ينبلج الصّباحُ ويفيق من نومه، أحسّ بمسؤولية أعظم: عليّ أن أفيقَ معه فَلَعَلّه بحاجةٍ إلى أمرٍ ما. ولكنّه كانَ أقلّ ضجيجاً في شقّتي، ولذلك فإنّ انزعاجي في الصّباح يكونٍ أقلّ في هذه الحال. وكنتُ أنهضُ من سريري المتوحّد إلاّ منّي، ويأتي أوّل عناقٍ في الصّباح وقوفاً.

صديقاتي كُلهنّ وقفن إلى جانبي. فالحال أنّ الالتصاقِ الذي تشعر به المرأةُ بين ذراعي الرّجل والاستيقاظَ إلى جانبه، لا يقلاّن بالنسبة للمرأة على الأقل، عن الجنْسِ نفسِه. والحقيقة، أني قُمت باستطلاعٍ واسعٍ في صفوفِ صديقاتي، وتبيّن لي أنّ ذلكَ الالتصاقَ يشكّل الجزءَ الأكثرَ أهميّة من الجنس. إنّ أفضل

ـريق إلى قلبِ المرأة إنّما تمرُّ عبرَ احتصانها بقوّة لأطـول مدّةٍ ممكنة. ولكن دعني أُضِفْ أنّه كان، بغضّ النظر عن ساعـاتِ لنَومِ البغيضة هذه، مُعَانِقاً رائعاً. كان يقبّلني ويداعبني طويلاً فوقَ الشراشفِ. بَيْدَ أنّنا ما أن نختبىء تحت الشراشفِ، حتى ضيق ذراعاً بالثبوت، ويبدأ بالتقلّب. قالَ لي إنّ الليل هو الوقت لوحيد الذي يحسّ فيه بحرّيّته المطلقة. لم يكن لينامَ كما ينبغي على النائم أن ينام. إنّه يُفكّر فيما معظمنا يحلم. وأحياناً، يُحبّ أن يديرَ الموسيقى أو أن يشعلُ لفافةً من التبغ. لكنّني أنا شخصياً أحبّ أن أنامَ عندما أكون نائمة!

أما بالنسبة لأصدقائه، فقد قالَ إن كثيراً منهم كانَ يشكو من المشكلة عيْنِها، وإنّ أفضلَ صديقٍ له لم ينـم إلـى جانبِ أيّ كان. وفي اعتقادي أنّ صديقَه هذا لن ينامَ إلى جانِبِ أحد طول حياته!

أَوَ تكونُ هذه المشكلة عصيَّةً على الحلّ؟ وهـل إذا جَمَعنـا المستقبل تحتَ سقفٍ واحد، سأقضي بقيّة لياليَّ وحيدةً في الفِراش؟ هل سيظلّ المشهدُ الأوّل الذي يطلع عليّ في الصباحِ جِداراً؟

ثمّةَ أمرٌ هام يدأبُ الرّجال على تناسيه، وهو عزم المرأة على الظّفَرِ بمـا تريدُه حينمـا تُعدُّ العـدَّةَ له. ولا شكّ أنّ وسيلتهـا للحصولِ على مبتغاها قد يُسبّب نوعاً من الإزعاج للرّجل، لكنّ المرأةَ ـ بشكلٍ عام ـ يتملّكُها الاقتناع بأنّ ما تقومُ به إنّما هو في صالِحِ الاثنين معاً. كنتُ موقنةً أنّه سيصيرُ أكثر سعادة إن هو أفاقَ إلى جانبي، ولكنْ عليّ أولاً أن أحوّل خيارَهُ الآخرَ إلى جحيم!

كما أشَرْتُ آنفاً، الاستيقاظُ على الضجّة يقضُّ مضجعي. ولكن لأقرّ بادىء ذي بدء، بأنّني لم أكن أُحبّ الصباحات على وجهُ العموم. سَلْ أية صديقةٍ شاركتني الغرفةَ وستحذّرك من مغبّةِ التكلّم معي في الصّباح: «انتظر حتى تكلّمك هي أولاً». حَسَناً، كان يكرهُ هذا فيَّ. وبما أنّه لم يكن ينام كما ينبغي للنائـم أن ينام، فإنّ الصّباح لم يكن يشكّل بالنسبة له، وحسب اعتقادي، مرحلةً انتقالية كما يُشكِّل الصّبـاحُ بالنسبة لي. ولـذلك ما كاد الشهر الثالثُ من علاقتنا أن يطلّ، حتى تحوّلتُ إلى شخصٍ أكثرَ ضيقاً بالآخرين عند الصّباح بدلاً من أن أكون أشدَّامتاعاً. وكانَ لا مندوحةَ من مواجهتنا الأولى. فقد أصرّ على أنّي أفسد أجملَ وقتٍ في يومه، وأنّ علي أن أتدارَكَ الأمرَ قبلَ فواتِ الأوان. (دعني أضف للتوّ أنّه كان ذا مزاجٍ مستوٍ بشكلٍ لم أعهده مع أحدٍ غيره من قبل، إلا أنّ هذا الأمر يعني بدوره أنّ طاقته على احتمـالِ مزاجيّة الآخرين ضئيلة جداً). ووافقته الرأيَ أنّ عليَّ أن أقـوم بجهدٍ للتخلّص من هذه النقيصة في شخصيّتي، لكنّي زدتُ أنّه يتوجب عليه أن يُساعِدَني في ذلك. تمنّيتُ عليه لو أنه «يحاول» أن ينامَ إلى جانبي إلـى أن يحسّ بعـدم قدرتـه علـى الثبـوت، وحينذاك فقط ينتقل إلى فَرشَتِهِ بعد أن يكون النومُ قد استغرقَني. وتمنّيتُ عليه كذلك أن يتجنَّبَ صفـق أبـوابِ الخزائـنِ وقـرع السـكاكين والأشـواك بعضهـا ببعض، وأن يدبَّ إلـى السـرير ويوقظني بقبلة فحسب، وعندها لن أكون ـ كما وعدته ـ منزعجةً أبداً. وأخبرتُه أنّني أعتقد أنّ حاجَتَه إلى الاستقلالِ الليلي الذي تَبَجّحَ بهِ لم يكن في الواقع سِوى تعبيرٍ عن اضطرابـهِ الدّاخلي إزاء علاقتنا المشتركة. كانَ قد عَقَدَ العزمَ على أن لا يُلزِمَ نفسه بأيّ أمرٍ. لقد رَمزت المسافةُ بين سريري وَفَرْشتِـهِ إلـى البَـوْن الذي ترجّى أن يبقيَه بينَنا. حين أخبرته بذلك، ضحك، لكنّه لم يَنْفِهِ! ولذلك، شرعنا في تطبيق الترتيباتِ الجديدة.

وفيما كُنّا نستعدُّ للنَّوْم، كَان يبسطُ فرشَتَهُ على الأرض ويقول في كل ليلةٍ: «فقط فيما لو...» (ويعني بذلك، كما لا يخفي، أنّه قد بَسَطها لينامَ عليها في حال أرّقَهُ النومُ إلى جانبي). وعلى امتدادِ الشهورِ اللاحقة كان رَجُلي يزحف إلى فرشتِهِ اللعينة حين يُخيَّلُ إليه أنّي قد نمتُ. وفي الصّباح، يدبُّ إلى السرير مُزيحاً الشراشف بتؤدة، ويَكونُ عناقُ الصباح الأوّل كما ينبغـي علـى العناقِ أن يكون. لقد توقفت عينايَ عن مواجهةِ الجدارِ البارد، وتحوّلتا إلى دفءِ عينَيْهِ السّوداوين المُهَدّىء.

وها أنّنا قد قطعنا شَوْطاً لا بأسَ بهِ، بَيْدَ أن هدفي لمّا يتحقّق. وكما لو كانَ الأمرُ سحراً، فقد صارت خمس وعشرون سنةً من المزاجيّة الصّباحية نسْياً منسياً. آمَنْتُ أنـه قد أضحـى يرى فيَّ شخصاً يلذُّ له أن يفيقَ معه (بَيْني وبَيْنَك، أيّهـا القـارىء، فإنّ ذلك أمرٌ كنتُ على يقينٍ منه دوماً، ولكن الغايَةَ ـ كما سبقَ أن أشرت ـ غالباً ما تتطلّب بعضَ الإزعاجِ، حقيقياً كانَ أم وهميّاً). وفيما انْطوَت الأسابيع، بدأت ظاهرة مثيرةٌ للاعجابِ تطفو إلى سطحِ الأحداث: فقد كانَ يبسط فرشته في بعض الليالي «فقط

فيما لو. . .»، لكنّه سُرعانَ ما يغرقُ في النوم في سريرنـا ولا يستيقظ حتى بزوغ الفجر. حين حصل ذلك أوَّل مرّةٍ، اعترتني الغِبطةَ، وحينَ أفقْتُ شعرتُ برغبةٍ عارمةٍ في التوجّه نحو النافذة، وفي إيقاظِ كُلِّ الجيران صارخةً مِلْءَ صدري: «لقد نامَ معي! لقد نامَ معي!». ولكن بِما أن سكّان نيويورك لا يقدّرون مناسباتٍ كهذه حقّ قدرها، فقد استعضت عن ذلك العمل بتقبيلِه ألف قبلةٍ أو تزيد. وتذوَّقْتُ طعمَ النَّجاح!

صحيحٌ أنّ هذا النَّجاحَ لم يتحقّقَ بين لَيْلَةٍ وضُحاها، ولكن المهم أنّه قد تحقّق، وها أنّي الآن أنظُرُ بنشوةٍ إلى الفَرْشة المُستَندة إلى الجدارِ طوالَ الليل. وربّما تكمن المفارقةُ في أنّي لم أعد أحسّ بالانزعاجِ عند الصَّباح، بل صرتُ أتطلّع بشوقٍ إلى أن أستيْقظَ إلى جانِبِه. وحينئذٍ أدركتُ أنّ الأمرُ لم يكن مسألةَ الظَّفَرِ بما أردت، بل إنّه كان على كُلٍّ منّا أن يُبَدِّل شيْئاً من نَفْسِهِ للآخر. أما بالنسبة لِمَا كانت تعنيه مسافة الثلاثة أقدام بين سريري وفَرْشته، فقد أضحت هي الأخرى أمراً نحنُ في غنىً عنه.

ترجمها عن الإنكليزية

س. أ

العرس

مصطفى زيات

- ١ -

تبعثر المدعوون والمدعوات يتبخترون في رحاب قاعة الفندق الفخمة ذات القبة العالية المدعمة بأعمدة من الرخام الأبيض كالحليب: الرجال ببدلاتهم الأنيقة، والنساء بأثوابهن الحريرية الهفهافة الطويلة المختلفة في أشكالها وألوانها، وعقودهن وأساورهن وأقراطهن الذهبية المرصعة بالأحجار الكريمة، وشعورهن المصفّفة بإتقان بالغ في تسريحات أنيقة مبتكرة. وفي الجانب الأيمن للقاعة، وبين عمودين، اصطفّ أفراد الفرقة الموسيقية ببزّاتهم الرسمية السوداء وقمصانهم البيضاء وآلاتهم الكهربائية، وقد طرزت صدور ستراتهم، وكذلك رؤوس أكمامهم، بخمسة نجوم ثمانيّة صفراء، يقودهم رجل قصير أشيب يعتلي منصة خشبية صغيرة وبيده عصا قصيرة يشير بها إلى عازفيه الذين يملأون القاعة ألحاناً هادئة رقيقة تجعل جوّها - إلى جانب الأنوار الملونة المتحركة - ساحراً أخاذاً. أما المطرب فيمتاز عن الجميع بصفة رئيسة هي اللمعان، فسترته الفضّية لماعة تضيع معها ملامحها وأجزاؤها، كأنها صنعت من رقائق الفضة، وهي تعكس الضوء بصورة يشعر معها من يراها على بعد بأنها هي نفسها مصدر الضوء، وسرواله الأسود لمّاع أيضاً، وشعره المصفّف بعناية فائقة وحذاؤه لمّاعان أيضاً، وحتى أسنانه فهي تظهر - من خُلال ابتسامته العريضة - كبؤر ضوئية صغيرة شديدة الإشعاع. وعلى أنغام الموسيقى الهادئة، وكالنجم بين الأجرام، كان المطرب يتجول بين المدعوّين والمدعوّات، يحيّي هذا ويردّ تحية ذاك، يلاطف هذه وتداعبه تلك، شارباً من كؤوس بعضهم، واعداً الجميع بتلبية رغباتهم، راجياً منهم الصبر قليلاً، يلاحقه في كل ذلك مصوّر نشيط لا يغفل عن شاردة أو واردة، يسجّل هذه اللحظات في لقطات تذكارية خالدة.

صفّق جميع المدعوّين والمدعوّات حين توقّفت الفرقة الموسيقية عن العزف، ثم التفوّا حول المطرب وقد اشتدّ تصفيقهم وهتافهم.

توجّه المطرب مبدياً انصياعه، باسماً، نحو قائد الفرقة الموسيقية وهمس في أذنه، بعد أن قدم له كأسه، ثم التفت نحو المدعوّين يرجوهم الهدوء والابتعاد قليلاً.

تراجع المدعوّون قليلاً إلى الوراء محدثين ساحة صغيرة، تقدّم المطرب ليقف في وسطها منتصباً رافعاً رأسه موجهاً بصره إلى قبة القاعة محركاً قدمه اليمنى وأصابع يده اليمنى على إيقاع الموسيقى التي بدأت الفرقة الموسيقية تعزفها خلفه، والمصور النشيط يلتقط عشرات الصور ومن مختلف الزوايا وعلى مختلف الأبعاد، ثم توقّف بإشارة من المطرب وانضمّ إلى صفوف

المدعوين حيث قدّمت له إحدى المدعوّات كأسها فتناولها شاكراً باسماً.

بدأ المطرب ـ على إيقاع بطيء ـ أغنيته مادحاً العريس مفاخراً بأمجاد أهله، من الأحياء والأموات والذين لم يولدوا بعد، ثم أنهى مقدمة أغنيته بتحية الحاضرين جميعاً، ونزولاً عند الحاح المدعوّين الظاهر في تصفيقهم الحادّ وهتافاتهم وصفيرهم وإشاراتهم المتكررة أعاد المطرب مقدمة أغنيته مرة ثانية، ومرة ثانية ساد الهرج والمرج.

راح المطرب (يترقوص) على أنغام الموسيقى، التي تسارع إيقاعها وأصبح راقصاً، وتصفيق المدعوّين المنتظم، وكذلك فعل بعض المدعوّين والمدعوّات وهم في أماكنهم، ثم وافقت إحدى المدعوات ـ بعد تدلّل ـ على طلب المطرب وراحت ـ بعد أن حزمت ردفيها بشالها الأحمر ـ ترافق برقصها المضطرب أغنية المطرب العاطفية التي ينتهي مقطعها الأول بصرخة قوية (هزّي. هزّي) يطلقها المطرب ويردّدها المدعوون فتهتزّ المدعوة الراقصة هزاً عصبياً عنيفاً.

ومع بداية المقطع الثاني انضم إلى الراقصة بعض المدعوات والمدعوين وراحوا يرقصون بأشكال مختلفة، كأن كلاً منهم يرقص لنفسه، وينتهي المقطع الثاني بـ (هزّي. هزّي) أيضاً فيهتزّ الراقصون جميعاً، كمن مسّهم تيار كهربائي شديد.

ومع نهاية المقطع الأخير كان جميع المدعوين، بمن فيهم العريس، يرقصون، ثم هتفوا جميعاً وبصوت واحد (هزّي. هزّي) وراحوا يترنحون متعبين ويضحكون بتكاسل، وكان المصور أشدهم تعباً، بينما انحنى المطرب أكثر من مرة يحيي المدعوين، ثم أخرج منديله وراح يمسح به العرق الغزير عن جبهته ووجهه وعنقه، ثم تناول كأساً من أحد المدعوين، ثم عادت الموسيقى ـ كما كانت ـ هادئة بطيئة.

هرول العريس باتجاه مدخل القاعة الرئيسي لاستقبال عروسه التي كانت تمشي بثياب الزفاف البيضاء بين والدها ووالدتها، وعزفت الفرقة الموسيقية المعزوفة القصيرة الخاصة تحية للعروس وأهلها، ثم قُدّمت لأهل العروس ومرافقيها كؤوس الشراب، كما قدم العريس كأسه لعروسه فأخذتها باسمة، وراحا يتجولان بين المدعوين، العريس يقدم عروسه لأصدقائه، والعروس تقدم عريسها لصديقاتها، ويتبادلان مع الجميع قبلات التهنئة.

- ٢ -

لم يطل انشغال المدعوّين وتساؤلهم عن سبب تأخر الراقصة الأولى، فها هي ذي تتبختر عند مدخل القاعة الرئيسي ترافقها وصيفتها التي تحمل لها علبة زينتها وحارسها الذي يحمل لها حقيبة ثيابها وقارع الطبلة ـ فهي لا تستطيع الرقص على إيقاع غيره ـ.

كان المطرب والعريس على رأس المستقبلين الذين أبدوا قلقهم لتأخرها وتمنّوا ألاّ يكون في الأمر ما يسوء، وهم ـ على كل حال ـ سعداء لوصولها بالسلامة.

اكتفت الراقصة في إجابتها على تساؤلاتهم بالإشارة إلى ثيابها موحية لهم بأن الشغل في الأفراح لم يترك لها فرصة لتبديل ثيابها فجاءت بثياب الرقص وقد التفّت بمعطف من الفرو خوفاً من البرد.

أجلس المطرب الراقصة على أقرب كرسيّ ـ بعد أن طلب من أحد المدعوّين التخلّي عنه ـ ولملم أطراف معطفها مغطياً صدرها وفخذيها وقدّم لها كأسه وطلب إليها أن تستريح قليلاً، بينما انضمّ قارع الطبلة إلى الفرقة الموسيقية، أما الوصيفة والحارس الخاص فقد انضمّا ـ بعد أن تركا حقيبتيهما قريباً من الفرقة الموسيقية ـ إلى المدعوّين يشاركانهم الشراب والحديث.

قعد العروسان على كرسيين مزخرفين متجاورين مرتفعين في الجانب الأيسر للقاعة، وخلفهما ـ وعلى حاملين كبيرين ـ باقتان كبيرتان من الورد والأزهار، وعلى جانبيهما اصطفّ الأهل والأقارب والأصدقاء على شكل حلقة انتصب المطرب في وسطها.

تقدّمت الراقصة، وهي ما تزال ملتفّة بمعطفها، وهنّأت العروسين وباركت لهما وطبعت قبلتين على وجنتي العروس، ثم استدارت واقتربت من المطرب باسمة هامسة.

بدأت الموسيقى بطيئة غير واضحة يرافقها المطرب بنحيحه،

والراقصة - في مكانها - مطأطئة تحرك قدميها بتثاقل، ومع تسارع الموسيقى وانتظام ألحانها خلعت الراقصة معطفها ورمته لوصيفتها، ثم رفعت رأسها وأمالته قليلاً إلى الوراء وهزّته هزّات خفيفة جعلت شعرها الأسود الطويل يرتدّ إلى الخلف ويرتمي معظمه على ظهرها العاري، وشبكت - بأصابعها - ما تبقّى منه خلف أذنيها، وراحت تتمايل وهي تتحسّس براحتيها أجزاء جسمها البضّ وتصلح أوضاع حزامها وحمالة نهديها وشالها الأحمر الكبير الشفّاف، ثم راحت ترقص على أنغام أغنية الزفاف معبرة عن معانيها بحركات جسدها.

وصف المطرب نهدي العروس بأنهما رمّانتان حلوتان يحركهما النسيم العليل، فراحت الراقصة - بعد أن رمت شالها للمطرب - تهزّ نهديها هزّات سريعة لليمين واليسار، والأعلى والأسفل وبشكل دائري، ثم تمسحهما بكفيها وتضغطهما إلى بعضهما وترفعهما محاولة تقليبهما وتمريغ وجهها بهما. وشبّه المطرب ردفي العروس وفخذيها بوسائد من ريش النعام، فرافقته الراقصة تهزّ - وهي تدور حول نفسها - وركيها وتلطم بلطف أليتيها وتمسحهما بكفيها بشكل دائري، ثم تغرز فيهما بعنف أظافرها. وحين قال المطرب - في المقطع الأخير - إن قدّ العروس كغصن البان المتمايل راحت الراقصة تحرك أسفل بطنها للأمام والخلف بحركة متموّجة متسارعة، وحين بلغت ذروتها أسقطت الراقصة جسدها على الأرض مستلقية على ظهرها وساقاها تحت فخذيها المنفرجتين أقصى انفراج وذراعاها على الأرض تحت رأسها وهي تهز بطنها هزاً عصبياً عنيفاً، ثم هدأت، بينما ضجّ المدعوون بالتصفيق والهتاف والصفير.

- ٣ -

رفض جميع المدعوّين - بعد ذهاب العروسين - اعتذار الراقصة وتعلّلها بالإعياء والتعب، واستنكروا رجاءها وتوسّلها إليهم بالسماح لها بالانصراف، وألحّ بعضهم بلطف وتزلف وتذلّل راجين أن لا تفسد عليهم فرحتهم، واثقين من كرمها ورحابة صدرها وتضحيتها و . . . ، وألحّ بعضهم بعنف وغضب وراحوا يذكرونها بواجباتها في عملها وحقوقهم عليها و . . . حتى أن أحدهم - جاداً أو متصنعاً - هددها بمنعها بالقوة من الانصراف، وظلّت الراقصة تتمنع - بتدلّل يشوبه القلق، ثم أعلنت انصياعها لرغبتهم بهز رأسها وإحنائه مرات عديدة، وهي تضحك بصوت عالٍ وتلطم وجنتيها بلطف لطمات خفيفة سريعة، كمن غُلب على أمره في عمل يسعده.

فرح الجميع وصفّقوا وهتفوا ولوحوا بأيديهم، وشبك بعضهم أصابع يديه ورفعهما علامة الفوز والانتصار.

صاحت الراقصة منادية وصيفتها:

- أحضري البخور. . .

ثم هتفت باتجاه الفرقة الموسيقية:

- . . . وانقروا الدفوف والمزاهر. . .

ثم خاطبت المدعوين بحزم وتصميم وبأعلى صوتها:

- . . . ولسوف نرقص حتى الصباح. . .

ثم صرخت بلهفة ونشوة:

- . . . هيا. . هيا. . لنخرج الشياطين. . كلَّ الشياطين من أجسادنا.

أقعت الراقصة وأحنت ظهرها وألصقت ساعديها المتصالبين بفخذيها، حيث صارت كفّها اليمنى فوق ركبتها اليسرى، وكفها اليسرى فوق ركبتها اليمنى، ورأسها فوق ركبتيها المتلاحمتين، وسكنت على هذا الحال.

ابتعد المدعوّون والمدعوّات قليلاً عن الراقصة، ونزع المطرب عن رقبته شال الراقصة الكبير الأحمر الشفاف وغطاها - بكاملها - به فبدت تحته - وهي ما تزال ساكنة دون حراك - ككومة من اللحم الأبيض البضّ.

واقتربت الوصيفة - بعد قليل - وهي تحمل مبخرة حديثة وتنثر مسحوق البخور فوق أقراص الفحم المتوهّج فينتشر الدخان الكثيف الأبيض كالحليب، ثم دارت حول الراقصة وهي تتمايل وتحني رأسها - بالتناوب - نحو كتفيها ثلاث دورات، ثم وضعت المبخرة - بعد أن أدارتها فوق رأس الراقصة ثلاث مرات أيضاً - أمام الراقصة وتراجعت - دون أن تستدير - منحنية وببطء شديد حتى خرجت من دائرة الضوء الوحيدة الباقية في القاعة بعد أن أطفئت جميع المصابيح، والراقصة في مركز الدائرة ما تزال ساكنة.

راحت الراقصة تتحرك - تحت شالها - فرفعت رأسها قليلاً قليلاً وببطء شديد، وكأنها تستيقظ من إغماءة طويلة، ثم راحت

ترفع ساعديها المتصالبين وهي تحرك يديها وترفعهما باتجاه وجهها المغطى ـ تماماً ـ بشعرها الأسود الطويل، كما راح بدنها ينتصب رويداً رويداً، بينما ركبتاها المتلاحمتان تقتربان من الأرض وقريباً من المبخرة، ويداها ترتفعان فوق رأسها وتتباعدان وتمتدّان ـ وكذلك بصرها من خلال خصلات شعرها ـ نحو سقف القبة وكفّاها تنبسطان وتنقبضان بحركة ضارعة متوسلة، ثم راحت تميل بكتفيها ورأسها ويديها وشعرها الذي يخفي وجهها بحركة دائرية بطيئة كعقرب الساعة ترافقها ضربات الدفوف والمزاهر البطيئة الحادة، كما يرافقها ـ وبسبب حركة الشال ـ تمايل عمود الدخان وتماوجه أمامها، ثم رفعت فخذيها ببطء شديد عن ساقيها، بينما ظل ساقاها المتلاصقتان ملتصقتين بالأرض.

تسارعت ضربات الدفوف والمزاهر قليلاً، فراحت الراقصة تنهض مستندة إلى قدمها اليمنى وهي ما تزال تتمايل بجسمها ورأسها ويديها بحركة دائرية بطيئة، ثم راحت ـ بعد انتصابها ـ تدور حول المبخرة وحول نفسها معاً وهي تتمايل ـ تحت شالها ـ ويداها ترتفعان إلى أقصى مدى باتجاه القبّة وتهبطان إلى كتفيها، وكفّاها ـ ما تزالان ـ تنبسطان وتنقبضان ضراعة وتوسلاً.

دوت في القاعة ـ بعد أن أتمّت الراقصة ثلاث دورات حول المبخرة ـ صيحة عالية طويلة (يهووو.) وتسارعت بعدها ضربات الدفوف وحركات الراقصة وأصبحت عصبية تشنّجية.

دخل بعض المدعوّين والمدعوّات دائرة الضوء وشكلوا حول الراقصة حلقة صغيرة وراحوا يقلدونها ـ بارتباك ـ في رقصها وعصبيّتها وتشنّجها وهم يدورون حولها وحول انفسهم معاً.

كبرت الحلقة ـ وكذلك دائرة الضوء ـ بعد انضمام المزيد من المدعوّين، والراقصة في مركزها تتابع دورانها حول نفسها وحول المبخرة وقد التفّت شالها الأحمر الشفّاف بإحكام حول جسدها الذي بانت معالمه واضحة بارزة تماماً.

تسارعت ضربات الدفوف وحركات الراقصين بعد الصيحة الثانية (يهووو. .) وراحت الراقصة تمزق ـ بأسنانها وأظافرها ـ شالها الأحمر الذي أصبح يعوق حركات أعضائها السريعة وتقذف بقطعة إلى الأعلى فتختلط بالدخان المتناثر باضطراب فوق مركز القاعة فتكسبه لوناً أحمر مثيراً. وبعد الصيحة الثالثة (يهوو) راحت الراقصة تمزق ـ بأظافرها وأسنانها ـ ثوب رقصها بادئة بأذياله الطويلة البيضاء الشفافة، ثم نزعت حمالة ثدييها ـ بعد أن فشلت في تمزيقها ـ وقذفت بها إلى قبّة سماء القاعة وقلّدها في ذلك بعض المدعوّين وراحوا يمزّقون ثيابهم أو ينزعونها ويلوحون بها ثم يقذفون بها إلى سماء قبة القاعة أيضاً، ولما انتهوا من ثيابهم بدأوا بثياب الآخرين تمزيقاً وتقطيعاً.

راحت الراقصة ـ بعد نزع القطعة الأخيرة من ثوب رقصها تدور وتهتزّ بسرعة كبيرة تضيع معها ملامح جسدها، ثم راحت تلطم وجهها المغطى بشعرها المبلّل بعرقها وتلكم رأسها وتمزّق جلدها ـ بأظافرها وأسنانها ـ في أماكن مختلفة من جسدها، وجهها وصدرها وساعديها وفخذيها و. . . وهي تصدر صيحات قصيرة حادة غريبة مفزعة مثيرة.

نسي المدعوون أنفسهم وراحوا يلطمون ويلكمون ويصفعون أنفسهم وغيرهم ويمزّقون ـ بأظافرهم وأسنانهم ـ جلودهم وجلود غيرهم، وعلت صيحاتهم فلم تعد تُسمع ضربات الدفوف والمزاهر السريعة العالية.

صاحت الراقصة أعلى صيحاتها وأطولها ثم سقطت على وجهها بجانب المبخرة جثة هامدة، وخصلات شعرها الأسود الطويل تلتصق بجانب وجهها وعنقها وكتفيها وظهرها.

لعلعت ولولة الوصيفة فجمد الجميع، وخرست الدفوف والمزاهر، أما دخان البخور الأبيض الذي كان يتماوج ويتعرج وينتشر فوق الحلبة باضطراب بسبب حركة الراقصين فقد انتظم واستقام وصار واحداً من أعمدة قبة القاعة.

انقلبت ـ بعد لحظات ـ ولولة الوصيفة المتكوّمة عند رأس الراقصة عويلاً ونواحاً، وتحرّك الجميع، ما عدا من كان مغشياً عليه من المدعوين المبعثرين حول المبخرة وجثة الراقصة العارية البيضاء كالحليب.

تساند المدعوون واتّكأ بعضهم على بعض، مطأطئي الرؤوس، مسبلي الأيدي، وجرُّوا أنفسهم، وقد حملوا بعضاً من أشيائهم وأشلاء ثيابهم، واتجهوا نحو المدخل الرئيسي للقاعة، وكان آخرهم قارع الطبلة.